أم كلثوم سيرة و نصاً

الهوى دون أهله

حازم صاغية





أم كلثوم سيرة ونصاً

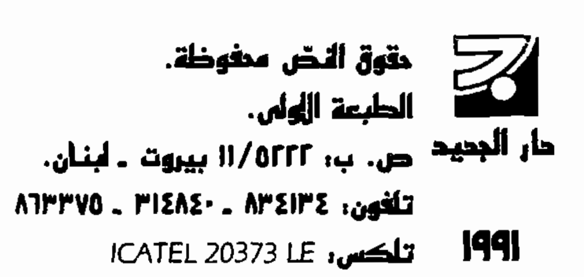
الهوى دون أهله

حازم صاغية





دار الجديد



الطبعة الأولى.
ص. ب: ١١/٥٢٢٢ بيروت ـ لبنان.
تلفون: ٨٣٤١٣٤ ـ ٣١٤٨٤٠ ـ ٨٦٣٣٧٥
تلكس: ICATEL 20373 LE
1991

تصميم الغلاف والإشراف الفني: طلال حاطوم

الى
مي غصوب

طعنا
بعناوين سيرة
(مقدمة)

خِلافَ كثيرات احترفن الغناء في العالم العربي وخارجه، كـانت أمّ كلثوم فنّانة «الجميع» ومطربتهم. فقد تساوت أمامهـا، وفي استقبالهـا، الأجناس والأعمار والطبقات، ولم يعد يجوز عليهـا الإنقسام الـذي هو من مواصفات الأرض والاجتماع.

فأمّ كلثوم، بحسب كاتبة سيرتها التي لم تقتصـد في ابداء الحمـاسة لها:

«فنّانة مصر وفنّانـة العرب في سـائر بـلادهم، وهي في مصر مـطربة المثقفين والبســطاء، المتصوفين والعشـاق، الجيـل القـديم والجيـل الجديد، الرجال والنساء. الكلّ تقـريباً يلتقـون على صوتهـا على ما بينهم من تفاوت في السن والتفكير»[1].

فمثلهـا مثل «اللّه» أو «العـائلة» أو «الأمّة» مِمّـا يتمّ تقديمـه مُتسامياً على الانشقاق والفوارق.

(١) دكتـورة نعمـات أحمـد فؤاد، أم كلثـوم وعصـر من الفن، الهيئـة المصـريـة العـامـة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، ص ٣٥٢.

ربطتها «صلات الصداقة بالبيوت المالكة والحاكمة في جميع الدول العربية»[٢] وكانت مغنية «الوجوه السمر التي لوحتها شمس الصعيد الأعلى»[٣]. وبفضل محمد عبد الوهاب وتلحينه لها في أواسط الستينات ضمّت إلى «جماهيرها» فئة المراهقين[٤] فتحققت فيها معجزة ندرت مثيلتها: ففي وقت واحد استطاعت أن تؤكد «مكانة المرأة» تأكيدها «انفساح أفق رجل الدين في مصر»[٥].

والفنانة التي تستطيع الجمع بين المرأة والشيخ، لا بد أن تُغاير الفنانين والفنانات ممن يتناولهم الإعلام أو تتطرق إليهم الألسنة أو يتم إدراج أخبارهم في عِداد الأخبار، وأشخاصهم في عِداد الأشخاص.

فهي، بحسب السيرة شبه الرسمية،

> «حريصة في صداقاتها [. . .] لا تتهافت على الصحفيين والعاملين في الإعلام كما يفعل غيرها بل تتعمد أن تكون أخبارها الشخصية مقفلة. لم يسمع عنها الناس يوماً أخبار ديكورات أو حفلات»[٦].

ولئن عجّت المجلات النسائية بـ«غزوات» الفنانات، فمنذ شبابها الأول «لم يرد اسم أمّ كلثوم في هذه الغزوات»[٧].

وكي لا يصار إلى إدراجها في العادي والمألوف، حرصت المغنية

(٢) حياة وأغاني كوكب الشرق أم كلثوم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٨، ص ٢١.
(٣) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٤٦٤.
(٤) المرجع السابق، ص ٤٦٤.
(٥) المرجع السابق، ص ٤٨٤.
(٦) المرجع السابق، ص ٣٦٧.
(٧) المرجع السابق، ص ١٦١.

المصرية طوال سنوات «على حجب أغانيها [. . .] فهي بنفوذها تمنع الإذاعة من إذاعة أشرطتها حتى لا يفقدها التكرار جدتها وطعمها»، بل إنها «حتى يوم الحفلة تُغلّف كل شيء بالأسرار. فستانها تلبس عليه معطفاً طويلاً لا تكشف عنه إلا قبل رفع الستار. الأغنية تُسربها إلى المذيع قبل رفع الستار بدقائق»[٨].

وإذا كانت أمّ كلثوم، عملاً بمبدأ الحجب الذاتي هذا، قد رفضت «كل طلبات مخرجي التلفزيون لتصويرها[٩] فحين ظهرت على الشاشة الصغيرة في ١٩٦٣ ظهرت في قصيدة «إلى عرفات الله» بما يبعد كل شبهة للأرضي وللمشاع المعلن. ذلك أن الدينية تطغى على الغناء فتجعله إسقاطاً عُلْوِياً على الفرد لا بَثّاً مفتوحاً للجماعة، بقدر ما تطغى خصوصية أمّ كلثوم على عمومية التلفزيون ووسائل الإتصال.

صحيح أنها عملت في شبابها في السينما، ولم تكن صورتها السائدة قد تبلورت بعد، لكن أدوارها القليلة كانت شديدة التوكيد على أن الأمر «تمثيل» بالمعنى الحرفي للكلمة، ناهيك عن وظيفية المواضيع (عايدة، سلامة، رابعة) التي أدّتها. ولم تُفوِّت أمّ كلثوم، قبل احتجابها عن السينما في ١٩٤٨ بذريعة مرض في عينيها، أن تُرتّل «لأول مرة على الشاشة آية قرآنية» في فيلم «سلامة»[١٠]، وأن تكون الصوفية الشهيرة رابعة العدوية إحدى بطلاتها الأثيرات.

وهكذا، عندما حلا لأحدهم أن يحاول ضمن عرض فكاهي تلفزيوني تقليد اغنية «يا ظالمني»، فإنه لم يدرْ في خلده أيّة خطيئة

(٨) المرجع السابق، ص ٣٧٦.

(٩) المرجع السابق، ص ٣١١.

(١٠) حياة وأغاني كوكب الشرق، سبق الاستشهاد، ص ١٧.

يرتكب، فقد اتصلت أمّ كلثوم «بمراقب البرامج وطلبت منه عدم عرضه فاستجاب المراقب»، وكان طلب الأخير إلى الفكاهي أن يقتصر التقليد على «فلانة أو فلانة ولكن إياك تقليد أمّ كلثوم»(١١).

يرقى تقليد أمّ كلثوم، إذن، إلى تجرؤ على الخوارق، ولهذا كان اليوم الذي حاولت فيه نجاة الصغيرة أن تقلدها في «ولد الهدى» يوماً «لم تعد فيه نجاة الصغير إلى تقليد أمّ كلثوم»(١٢)، أي يوم توبة عن معصية. كذلك فإنّ اللواتي يرتكبن المعصيات من أهل الغناء لسن ليخشين أن يَحُلَّ عليهن غضب أمّ كلثوم. فلأنها فوق المنافسة التي تَحُفّ بحياة الفنانين والفنانات، آلمها، مثلاً، انهيار منيرة المهدية وسقوطها عن عرشها بحيث لمح الناظرون إلى وجه أمّ كلثوم «خليطاً من دموع على خدها وصمتوا في إكبار»(١٣).

ليس هذا التسامي كصفة إلّهية تنسبها السيرة شبه الرسميّة(١٤) إلى أمّ كلثوم، ببعيد عن اللون الغنائي الذي هو لونها، حيث المغني مطلق وواحد وحدانية اللّه وإطلاقه.

فالأوبريت، بحسب السيرة المذكورة، «لا توافق أسلوبها ولا توافق طبيعة أصيلة فيها هي حب التفرد ولا توافق مزاجها الشخصي [...] إنها تريد أن تسود حين تغني»(١٥). بل إنها في شبابها رأت في وضع

(١١) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٣٩٠ - ٣٩١.

(١٢) المرجع السابق، ص ٢٨٥.

(١٣) المرجع السابق، ص ٢٧٨.

(١٤) نظراً لعدم وجود سيرة شخصية كما سنرى لاحقاً، ونظراً لتعبير الكتاب وغيره من الكتابات العربية، عن نظرة مُجمع عليها إلى أمّ كلثوم، - بهذا المعنى لا يعود أساسياً مدى الصحة أو الخطأ في بعض التفاصيل الصغيرة التي يرويها الكتاب.

(١٥) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٤٠٧ - ٤٠٨.

ميكروفون أمامها إهانة لها ولصوتها، فقذفت بهذا الشريك الصغير «بعيداً عن خشبة المسرح»[١٦]. وفي مرحلة مبكرة من حياتها، وتبعاً لهذا الاصطباغ بين التأثير الفني والتأثير السحري[١٧]، تخلّت أمّ كلثوم «عن العزف على العود أثناء غنائها، فبدأت تُحيي الحفلات وهي تغني واقفة وبيدها المنديل»[١٨]، أي أنها شاءت استبعاد كل وسيط مهني بينها وبين المستمعين إليها لتُحلّ بدلاً منه وسيطاً رمزياً لا تتجه رمزيته إلى الغناء كمادّة بثّ وتلقّ[١٩].

وعملاً باستبعادها أي شريك، أو أي وسيط بينها وبين ناسها، رأت كاتبة سيرتها التي لم تُخفِ استعارتها للمصطلح الديني أن التخت «الذي تربعت على عرشه» هو وحده «ما يُشبع ميلها إلى التفرد»[٢٠].

والراهن أن صورة «الزعيم» و«معبود الجماهير» ألصق بأمّ كلثوم من صورة المغنية الفنانة. فهي تُقاس على «الجماهير» وردود أفعالها ضعف ما يتم اخضاعها لمعايير الفن الغنائي وامتحانها على أساس هذه المعايير[٢١]. ولئن تعففت المطربة المصرية عن مقارنة نفسها بمطربات أخريات، فإن كاتبة السيرة تقارنها بـ«رؤساء حكومات وأقطاب أحزاب

(١٦) المرجع السابق، ص ١٥٧.

(١٧) بالمعنى الذي يمارسه زعماء شعبويون وديماغوجيّون لا تنقصهم الشهرة والجماهيرية.

(١٨) حياة وأغاني كوكب الشرق، سبق الاستشهاد، ص ١٣.

(١٩) كم يذكّر هذا الاستبدال بخطابات الزعماء العرب حيث يلعب «تحرير فلسطين» و«محاربة الإمبريالية» في الخطاب ما يلعبه المنديل في الأغنية!

(٢٠) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٢٠٠.

(٢١) فـ«التطويل من أمّ كلثوم محبة لها من الناس. إنه جواز ديبلوماسي آخر أو جواز شعبي». المرجع السابق، ص ٤٠٥.

ودعاة نهضة وطلاب تحرير»، لتجد أن الشعب تـأثر بهم جميعـاً «على درجـات، ولكن هذا الشعب لم يَسْتَعِـرْ حماسـة ولم يلتهب وطنية كمـا فعل» مع أمّ كلثوم التي يضيف أداؤها «أشياء من ذات نفسها إلى النص واللحن»(٢٢). فهي حين تغني

> «كأنها تقول للمسلمين: أفيقوا. هـذه هي مبادىء الإسـلام الكبرى. أين أنتم منهـا اليوم؟ [...] وهي لهـذا تـأخـذ على عـاتقهـا القيـام بمهمة الشاعر والخطيب والداعي فوق مهمتهـا الأولى التي تتمثل في الشـدو والتعزية»(٢٣).

واستكمالاً لتمامها، أُسبغت عليها الصفات التي يندر اجتمـاعها في بَشَرٍ عاديين،

> فأكسبتها السيـرة ذكاء «حـدا بها في البـداية إلى تثقيف نفسـهـا، فتعلمت ولو بالتلقين الفرنسية ودرست العربية ثم عكفت على دراسة الإنكليزية حتى أحسنتها»(٢٤)

وما احجمت الكاتبة المصرية عن إضافته أضافـه صحافي مصـري رأى أنها

> «في باريس غنّت بالعربية كي تُثبت أنها لغة دولية ومفهومة»(٢٥).

ووُجِد من ينسب إلى أمّ كلثوم معـرفة في الاقتصـاد(٢٦)، ومن يقول عنها إنها

(٢٢) المرجع السابق، ص ٤١٧.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٤٣٥ - ٤٣٦.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٣٦٠.

(٢٥) انـظر مقـالـة عـادل عبـد العليم في صحيفـة «الشـرق الأوسط»، العـدد ٤١٥٠ في ١٩٩٠/٤/٩.

(٢٦) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٣٥٣.

«شاعرة وأديبة وكاتبة وسيدة تُفكّر بعقلية كبار الفلاسفة، وإنها تستطيع - وهي تغني - إذا نسيت بيتاً من الشعر أن ترتجل لفظاً جديداً لا يقلّ روعة»[٢٧].

وجُعلت أمّ كلثوم تقويماً زمنياً «ثالثاً، فقالوا إن السنة تبدأ بحفلتها وتنتهي بحفلتها»[٢٨]، وتم استحضار الخرافات الصريحة

«فقرأنا عن الفراشة الملوّنة التي لزمت صدر أمّ كلثوم وهي تغني «فات الميعاد»، والحمامة البيضاء التي لزمت المسرح وهي تغني «الأطلال»[٢٩].

كذلك استعصت أمّ كلثوم على العمر جاعلة من مرور الزمن عليها «بدايات شتى ومنطلقات شتى»[٣٠]، استعصاءها على «التحليل والوصف» حيث لا يجوز إنزالها إلى «مقام»هما[٣١].

فهي، بحسب كاتب تنطّح لتحليلها زاعماً امتلاك ناصية علم النفس،

«لا تُبقي لعالم النفس أي عمل. أينبغي على هذا الأخير سبر غور ذاتها لمعرفة سبب غرامها بعشاقها الكثر في الوطن العربي؟ أو لماذا هيامها بوطنها وعروبتها»[٣٢].

(٢٧) المرجع السابق، ص ٣٥٣.
(٢٨) المرجع السابق، ص ٣٥٤.
(٢٩) المرجع السابق، ص ٣٥٥.
(٣٠) المرجع السابق، ص ٣٦٠.
(٣١) المرجع السابق، ص ٣٢٩.
(٣٢) سمير عبده: التحليل النفسي للفنانين العرب، مطبعة العجلوني، دمشق، ١٩٨٧. ويتابع الكاتب في تحليق خرافي «لنعترف عندئذ بصراحة إننا أمام نغم (كلثومي) لا يخاطب الخيال ولا الحساسية، وينبو في الوقت نفسه عن أن يطاله حكمنا وعقلنا. لذا ينبغي أن نخصه بنوع آخر من المعرفة»، ص ١٤.

ولأن أمّ كلثوم فوق التحليل، تماماً كما يزعم الفاشيون عن الفاشية والمؤمنون عن الإيمان، فإن معرفتها لا تُؤتى إلا من طريق صلة خاصة بها، سحرية أو وجدانية. فالقدرة على النفاذ إلى أمّ كلثوم هي، في عُرف الكاتب نفسه، لا تتم إلا لـ «إنسان صوفي» متحرر هو نفسه من كل تحديدات المستوى الإنساني»[٣٣].

لهذا بات كل ما يتصل بأمّ كلثوم ذا دلالة جَمْعِيَّةٍ وإن كان الطريق إليه شعورياً محضاً. فمنديلها التاريخي أصبح، في عُرف كاتبة سيرتها، «راية»[٣٤]، وحتى الذين شاؤوا - وهي لا تزال مطربة شابة - تعطيل حفل لها، لم يجدوا ما يهتفونه غير «ليحيا الشعب ولتسقط أمّ كلثوم»[٣٥]، فهي حين لا تكون معادلاً لـ «الشعب» لا تكون أقل من معادل للشعب المضاد.

وككائن أعلى قَيِّمٍ على الأمّة، تُساهم أمّ كلثوم في المجهود الحربي للجيش المصري بعد هزيمة ١٩٦٧، فترأس تجمعاً لهذا الغرض وتقدم بين ما تقدمه «أسورة كبيرة مرصعة بالماس وعقدا هو عبارة عن سلسلة ذهبية مجدولة طولها متران وساعة ذهبية وعقداً آخر مرصعاً بالماس»[٣٦].

لكنها، قبل جمع المساعدات وتقديمها،

> «هبّت واقفة وراء المجهود الحربي. قررت أن تجوب البلاد كإيزيس في محاولة للبعث وإعادة الروح»[٣٧].

(٣٣) المرجع السابق، ص ١٤ - ١٥.

(٣٤) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٣٦٩ - ٣٧٠.

(٣٥) المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٣٦) المرجع السابق، ص ٣٥٠.

(٣٧) المرجع السابق، ص ٣٤٥.

ويدفعها البعث إلى فرنسا فـ «لا تنسى أن ترسل إلى الرئيس ديغول برقية تؤكد احساسها برسالتها» وشكرها له على تأييده «العدالة والسلام»[٣٨].

ويُطنب كتّاب مصر، على تفاوت مراتبهم، في تأكيد دورها «القومي»، فيتحدث الصحافي الناشئ عن صوتها كـ

«صوت عبّر بصدق واخلاص عن آلام وانتصارات أمّة بأكملها [...] شغلت القضية الوطنية عقلها وتفكيرها. فبعد استقلال مصر جاء دور القضية الفلسطينية التي تعاملت معها وتفاعلت كأنها قضية مصير ووطن كامل».

ويمضي في تأريخ مواز للتاريخ السياسي ـ النضالي المتداول:

«الإيمان بالقضية جاء منذ يومها الأول [...] أثناء حصار الفالوجا عندما أرسل لها الجنود كي تغني لهم [...] وفي عام ١٩٦٨ بدأت رحلة الصمود والتصدي لصالح القضايا العربية»[٣٩].

وتغيب المستويات والفوارق في الحديث عنها، فيتناولها شيخ صحافيي مصر، مصطفى أمين، بمثل ما تناولها الصحافي الناشئ، إذ

عبّرت «عن أحزان أمّة وانتصاراتها وأفراحها وكانت هي عشقها الأول وهواها الأخير، تتحدث عنها وكأنها تغني وتغار عليها بجنون وتتلهف على أخبارها. كانت متعصبة لمصر لا تقبل كلمة سوء فيها. تخاف على مصر كأنها ابنتها وعندما كان جيش مصر يحارب كانت

(٣٨) المرجع السابق، ص ٣٤٦.

(٣٩) عادل عبد العليم...، سبق الاستشهاد.

أمّ كلثوم تبدو كأن لها أبناء في كل كتيبة في ميدان القتال»[٤٠].

و«يتذكر» المهندس محمد الدسوقي، بكثير من الميلودرامية المصرية التي لا يعوزها الابتذال، «اللحظات الأخيرة في حياتها»، حيث طلبت «مشاهدة أفلام الانتصار في ٦ أكتوبر (تشرين الأول) وبعد الانتهاء من المشاهدة قالت «شيء عظيم». وبعد الدخول في الغيبوبة كانت على الفراش تردد كلمة «مصر. . . مصر» حتى أصبحت عند الأطباء المقياس الحقيقي لدقات قلبها»[٤١].

وهكذا، فحين تتوجه أمّ كلثوم إلى السودان، يُصلّي «الناس في المسرح أثناء غنائها شكراً لله»[٤٢]، وتصف هي نفسها استقبالها في دمشق بـ «استقبال قائد باسل جاء إلى وطنه فاتحاً منصوراً بعد أن أذلّ الخصوم ودوّخ الأقطار»[٤٣]. وإذا ما غنّت في لبنان «أُعلنت حالة الطوارىء من أجلها واختلت حركة المرور»[٤٤]، وحتى حين يجرؤ شيخ ديني على التعرض لها في خطبة جمعة، ترد عليه «الأهرام»، صحيفة مصر الأولى، بأن

«صوت هذه الفنانة العظيمة سهر مع الأمّة العربية أحلى الليالي وتمرد على الصمت في أكثر الليالي ظلاماً»[٤٥].

ولم يبقَ إلا تشبيه المغنية الراحلة بالإلّهات وعظيمات التاريخ والأسطورة. هكذا رصفت «الست» إلى جانب إيزيس ونفرتيتي

(٤١) المرجع السابق.
(٤٢) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٣٣٢.
(٤٣) المرجع السابق، ص ٢٠٤.
(٤٤) عادل عبد العليم، سبق الاستشهاد.
(٤٥) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٣٣٢.

ونيتشرني والبتول مـريم والست زينب[٤٦]، ولم تتردد كـاتبة سيـرتها في أن ترسمها إلّهاً يستحيل إلى

«قلب يخفق وروح ترفرف [. . .] فيها ضراعة وفيها رجاء وفيها أمـل وفيها سبحات للخيـال وفيها تسـام وفيها استشـراف وفيها لهفـة وفيها عذوبة وفيها جمال وفيها تصوف. وهي فـوق هذا كله صـلاة خالصـة عميقة»[٤٧].

هل يعقل، والحال على ما هي عليه، أن تموت أمّ كلثوم؟



(٤٦) المرجع السابق، ص ٣٧٠ ـ ٣٧١.
(٤٧) المرجع السابق، ص ٤٣٧ ـ ٤٣٨.

نرجسية
الذات القومية

ليس صوت أمّ كلثوم، على أهميته، ما جعل من «كوكب الشرق» كائناً فوق إنساني يُطلّ من علٍ على الأرض والاجتماع. فإلى صوتها (وأدائها وكلماتها وموسيقاها)، سكنت أمّ كلثوم واحداً من نصوص الرواية الإيديولوجية عن الذات، بعد أن تمّ رفع هذه الذات إلى سويّة الخوارق والمعجزات.

بهذا نفرت الأغنية الكلثومية من الدلالات الاجتماعية نفورها من التَّخْيِيْل اللعوب للواقع، لتستقر في مصافٍّ لا يستقر فيه إلاّ النيل والأهرام و«بطل القومية العربية» جمال عبد الناصر.

فهي لم تأخذ من الدلالات أو ما ينوب منابها، إلاَّ ثوابت التاريخ، ولم تأخذ من التَّخْيِيْل إلاَّ ملحميات البطولة والعظمة التي تأنف مما يشوب صور «الفنانين» و«الفنانات» وسيرهم.

وهكذا حين خانت الرصانة كاتبة سيرتها، خاطبتها بالقول:

«كأنك تمثلين النيل من منبعه حيث يتدفق قوياً جارفاً عند هضبة البحيرات وينتهي هادئاً عذباً رقراقاً عند الزمالك»[1].

(١) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ١٣.

بلغة أخرى، شكّلت أمّ كلثوم واحداً من تعابير النرجسية في رواية الذات المصرية والعربية عن نفسها، فارتسمت صورتها في عيون جمهورها ومريديها مزيجاً من كمال إلّهي وعظمة وطن ورسوخ طبيعية. وفي مقابل هذه الإحاطة الكُلّية التي عُزِيتَ إليها، لم يظهر نقد جدي واحد للكلثومية صورة أو سيرة، غناء أو نصاً[٢].

فقد كان هذا النقد إمّا بالغ الهامشية والإبتذال الشعبوي، صادراً عن موقف أقليّ ضمن اليسار المصري، الأقلي أصلاً[٣]، وإمّا بالغ الإرتجال والسطحية لا يتعدى حدود الإشارة إلى التكرار والإطالة والملل، وما تُحدِثُهُ من «تخلّف» عند العرب[٤].

(٢) يمكن الحديث عن «نص كلثومي» ليس فقط استناداً إلى الوحدة البعيدة التي تَنْظُم معظم أغانيها، بل أيضاً إستناداً إلى دورها الحاسم في اختيار النصوص، وهو ما أملى تلك الوحدة. ولئن كثرت الإشارة إلى هذا العامل في الكتابات التي تناولتها، فهي نفسها أشارت إلى الدور المبكر الذي لعبه الشيخ أبو العلا ومن بعده أحمد رامي في تعليمها ضرورة ذلك.

انظر Excerpts from Umm Kulthum Allati la ya' rifuha ahad as told to Mahmud 'Awad, in: E.W. Ferned and B.Q.Berirgan, Middle Eastern Muslim Women Speak, University of Texas press, 1984, p. 150-151.

(٣) انظر قصيدتي أحمد فؤاد نجم «كلب الست» و«الفوازير» في ديوان أحمد فؤاد نجم. دار طلاس، دمشق، الجزء الأول، ص ٤٧٣، والجزء الثاني، ص ٥٧٠.

(٤) بين إلماحات كثيرة إليها في شعره يقول نزار قباني:

«... كلما حركهم عود ذليل و«ليالي»

ذلك الموت الذي ندعوه في الشرق «ليالي» وغناء

....

ذلك السل الذي يفتك بالشرق... التواشيح الطويلة».

من قصيدة «خبز وحشيش وقمر». في: نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦، ص ١٥ ـ ٢٤.

وحين تجرأ أحد كتّاب المحاولات البوليسية على الشك بدورٍ لأم كلثوم في مصرع أسمهان، أدرج هذا الإحتمال في المحل الرابع بين احتمالاته، مُضيفاً وكأنه يُكفّر عن ذنب.

«ولكن من يعرف أمّ كلثوم، رحمها الله، على حقيقتها الطيبة السمحة يتأكد بأنها لن تقدم على مثل هذه الأمور نظراً لنشأتها الدينية. . .»[٥].

ما من شك في أن نمو الظاهرة الكلثومية سار في موازاة تطورات موضوعية لم يكن بد من الخضوع لها والإفادة منها.

ففي أواسط الثلاثينات، ومع نشأة الإذاعة المصرية، شرعت أمّ كلثوم تتحول إلى واحدة من مطربات العرب الأوليات[٦]، وفي الحرب العالمية الثانية ومع الحِراك الاجتماعي والطبقي الذي أصاب المجتمع المصري وبعض المجتمعات العربية، إلتقطت أمّ كلثوم «الظاهرة بذكاء وإلتَمَست لأغانيها الكلمات الشعبية والروح الشعبية لتُرضي جمهورها الجديد في تلك الفترة. ومن هنا أقبلت على بيرم التونسي فارس هذا الميدان»[٧]، حتى إذا حلَّت الستينات بما حملته من تفاؤل شبابي وشيوع جهاز الترانزيستور في العالم العربي، تعاونت مع محمد عبد الوهاب الذي عمل على تحديث موسيقى أغانيها وجعلها تنفتح على بيئة أوسع.

(٥) سعيد الجزائري: أسمهان ضحية الاستخبارات، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠، ص ٢٢٣.

(٦) انظر دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨.

(٧) المرجع السابق، ص ٢٥١.

إلاّ أن الظاهرة الكلثومية وقد أصبحت تامة، خصوصاً في ظل العهد الناصري كما سنرى لاحقاً، تعدّت العوامل التي توسّلت بها وتجاوزت تاريخها الفعلي إلى مثالها المرغوب، إذ أضْحَت تُطابِقُ التأويل النرجسي لتاريخٍ وواقعٍ نرجسيين لا تشوبهما شائبة ولا يطالهما نقد.

فكاتبة سيرتها لم تتردد في أن تماثل قصتها بقصّة مصر، حيث تنتهي القصتان عند نتائج خَلاصية واحدة. فهي فيما «تؤرخ» للمغنية المصرية، لا تنسى الإشارة إلى أنه

> «في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إستهدفت مصر السهام من كل جانب وتوالت عليها المظالم من الداخل والخارج [. . .] لكن مصر الجريحة المثقلة بالجراح والديون لم ينقطع عطاؤها للفن»(٨).

يرتب اشتقاق تاريخ الفن من تاريخ السياسة، وإدراج أمّ كلثوم في التاريخ الثاني مقدمة التماثل بين «الشعب» و«صوته». ولا يلبث تماثل الهوية أن يتقدم في خط مستقيم إستقامة الذات القومية حين ترى إلى نفسها، فتغني أمّ كلثوم بين ما تغنيه نشيد مصر الوطني «والله زمان يا سلاحي» في ١٩٥٦، الذي أصبح أحد النشيدين العربيين للناصرية الإنقلابية ولتَمَدُّد النفوذ المصري إلى الخارج(٩).

(٨) المرجع السابق، ص ٢٣.

(٩) كان الثاني نشيد «الله أكبر» الشهير. هذا ويلاحظ وضّاح شرارة في قراءته لرواية حسن داود «بناية ماتيلد»، إن الزجّالين الشعبيين في غنائهم «لا يُوكل إليهم أمر الجهر بما ينبغي أن يجري على لسان الجماعة في المُضِيفين من ثناءٍ على كرمهم فحسب، بل عليهم أولاً وقبل كل أمر آخر أن يمهروا المُضِيفين حَسَباً عريقاً. ولم يتلكأ الزجّالون، وهم أدرى الناس بالأدوار الاجتماعية عامة وبدورهم خاصة، عن القيام بدورهم. فبدأ أحدهم الكلام بالإشادة بكرم «العائلة» من «زمان قديم» ومثل هذا =

ولأنها تعبير عن مصر وامتداد لـدورها العـربي، غَنَّت لشعراء عـرب من سائر البلدان:

«فمن السـودان غنت للشعر الهـادي آدم (أغداً ألقـاك) ومن سـوريـا غنت لنزار قباني (أصبح عندي الآن بندقية) ومن لبنـان غنت لجورج جرداق (هذه ليلتي) [. . .] ومن السعودية غنت عـام ١٩٧٢ للشاعـر عبدالله فيصل قصيدة (من أجل عينيك) [. . .][١٠]».

ولم يَغِبْ عن أمّ كلثوم البعد الإسلامي لمصر ذات «الدوائر الثلاث» في عُرْف جمال عبد الناصر، فغنت من باكستـان (حديث الـروح) شعر محمد إقبال»[١١].

وإذا كانت الوحدة العربيـة أحد شعـارات مصر في زمنهـا الناصـري فلقد

«جَمَّعَت أمّ كلثوم من قلوب العرب ووحّـدت من كلمتهم ما عجـزت عنه السياسات والإدعاءات والدعايات والصحف. فالعـرب لم يلتقوا من الخليج إلى المحيط في إتفـاق ورضـا حـول أحـد [. . .] كمـا التقوا واتفقوا على أمّ كلثوم»[١٢].

بهـذا كانت «كـوكب الشرق» حـدثاً قـومياً عـربياً، فـارتبط ظهورهـا

الإبتداء لازم. إنه «الـلازمة». فـالزجّـال، وهو فـريق أو جمع، بقيّـة الشاعـر العربي المولود من القبيلة، المتمم كونها جماعة متحدة». وضّاح شرارة، المدينة الموقـوفة، بيروت بين القرابة والإقامة، دار المطبوعات الشرقية، ١٩٨٥، ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧.

(١٠) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٣٥٠.

(١١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٢) المرجع السابق، ص ١٢.

بـ «ثورة قومية في مجال الغنـاء والموسيقى» بعـد الإفْسَاد الـذي أنزلَتـه بـالأذواق «ألحان الأتـراك والفرس والغجـر»[١٣] بحسب الحكم القومي على كل ما تطاله اليد.

كذلك شكلت الكلثـومية، مثـل سائـر العناصـر والمقومـات القوميـة الـدارجة كـالأرض واللغة والـدين والسوق، أَمَـارَة توكيـد على التمايـز والخصائص الذاتية. فتبعاً للون غنائها وبنـاء عليه أمكن لكـاتبة السيـرة أن تجزم بأن «أوروبـا وأميركـا شيء ونحن شيء آخر، وسيـظل الشرق شرقاً والغـرب غربـاً»[١٤]. ويصل الأمـر بالكـاتب حسين فوزي إلى أن ينسب لأم كلثوم «فضل الحفاظ على قوميتنا الموسيقية»[١٥].

وكما امتزجت الوطنية والعروبة والإسلام في الصياغة الإيديـولوجيـة للناصرية، قامت أم كلثوم «بدعاية لـلإسلام أكثـر مما يقـوم به الأزهـر» على حد قول أحد علماء دمشق الدينيين[١٦] من دون أن تغمط العروبة حقهـا بحيث قدمت «الخـدمة الكبـرى للقوميـة العربيـة عامـة وبلادهـا خـاصة»[١٧]، فكـان الكثير من أغـانيها السيـاسية إنجـازاً لذاك الـزواج الكاثوليكي المعمول به ناصرياً بين الوطنية والعروبة والإسلام[١٨].

في مجـال آخر نِيطَ بـأمّ كلثـوم مـا نِيطَ بـالعلوم والاقتصـاد الـوطني

(١٣) المرجع السابق، ص ٤٤٨.

(١٤) المرجع السابق، ص ٤٦٧.

(١٥) المرجع السابق، ص ٤٨٥.

(١٦) المرجع السابق، ص ٢٤٦ ـ ٢٤٧.

(١٧) المرجع السابق، ص ٢٩٧.

(١٨) كمثل غير حصري، جاء في أغنيتها «يا رُبَى الفيحاء» لمحمود حسن إسماعيل:

بـارك الله خـطانـا وسـرت صيحـة الفجـر فلبينـا الأذانـا

والدفاع والسياسة الخارجية. فحين تراءى في أواسط الخمسينات أن الانتساب إلى النادي الذري علامة تقدم وقوة للدول الناشئة، طلعت صحيفة «الأخبار» بخبر عنوانه: «أمّ كلثوم هي السبب لإنشاء معهد ذري في مصر» ومفاده أن

«المعونة التي قدمتها الطاقة الذرية لإنقاذ الحياة الفنية لأمّ كلثوم [...] كان لها فضل وضع الحجر الأول في مشروع الرئيس إيزنهاور لاستغلال الذرة في الأغراض السلمية في الدول الأجنبية»(١٩).

ومع السنوات الأولى لنشأة حركتي «الحياد الإيجابي» و«عدم الانحياز»، اللتين شاركت مصر في تأسيسهما وريادتهما وسط حرب باردة بين جبارين يريد كل منهما كسبها وكسب مصر،

«دخلت روسيا في منافسة مع أميركا من نوع جديد. فدعت موسكو أمّ كلثوم ليَكْشُف عليها كبار المتخصصين من أطباء موسكو. لقد التقت روسيا وأمريكا فقط في أنَّ أضمن الطرق إلى إرضاء مصر والعالم العربي هو علاج أمّ كلثوم»(٢٠).

ومضينا في طريق واحد يتغنى الدهر فيه بعُلانا
عربي أشعلت أمجاده وحدة تجري حياة في دمانا

انظر القصيدة في: حياة وأغاني كوكب الشرق...، سبق الاستشهاد، ص ١٠١.

(١٩) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٢٩٠.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٩٤ - ٢٩٥. ولئن قرن إسم أمّ كلثوم مراراً باسم جمال عبد الناصر فهي لم تبخلْ في المساهمة بوظائف التنفيس التي انشأها ورعاها النظام الناصري، حيث، بحسب نكتة مصرية، إنقسم الأسبوع «ثلاثة أيام أمّ كلثوم، واثنين كرة، وواحداً كما». عن المرجع نفسه، ص ٣٨٢. فكانت أمّ كلثوم تغني =

لا يجوز، والحال على ما هو عليه، أن يرقى الشك إلى أي من محطات حياة أمّ كلثوم أو مواقفها أو أعمالها أو ما يمت إليها بصِلَة. وغياب نَقْدِهَا، كما أُشِيرَ سابقاً، إنّما مردّه إلى أنّ الشك بها يتراوح بين الخيانة الوطنيّة والقوميّة وعمل الإثم والمروق. فالمُشَكِّكُ بأمّ كلثوم مُشَكِّكٌ بمصر والعروبة والإسلام وكل ما قالته ذات الجماعة عن ذاتها، أو أرادت لذاتها أن تكونه.

فالإيمان هو ما تُفَتَتَحُ به حياة هذه المرأة وما تنتهي إليه، أي أنها صاحبة حياة أُغْلِقَت على الإيمان وأُغْلِقَ عليها. فهي، كما يقول «المحلل النفسي» المزعوم،

> «فوق كل هذا شديدة الإيمان، تبدأ كل شيء باسم الله وتنتهي منه بحمد الله، راسخة اليقين تعلم إن توفيقها فَضْلٌ مِنَ الله يُؤْتِيهِ مَنْ يشاء، وهي تحمده على ذلك في كل حين ويرضى عنها فتُرْضِيه بالإخلاص في العمل والثبات على اليقين»[٢١].

بل إن الإيمان موعود بها وإيمانها سابق عليها فلا تستطيع أن تهرب منه[٢٢]. فجدتها من جهة الأب منسوب أصلها إلى «العارف بالله (الشيخ باز) وهو من أولياء الله»[٢٣]، فيما تنتسب والدتها إلى «السيد

= للذين «يريدون أن يهربوا من دنياهم وينسوا ولو قليلاً واقعهم المرير [. . .] إن صوتها يبدل شقاءهم نعيماً وحسراتهم آهات مرحة سعيدة»، المرجع نفسه، ص ٦٢.

(٢١) سمير عبده: التحليل النفسي للفنانين العرب، سبق الاستشهاد، ص ٩.

(٢٢) تلتقي هذه الصورة مع تيار ثابت في الثقافة العربية عند التحدث عن العرب، من «كنتم خير أمة أُخرِجَت للناس» إنتهاء بزكي الأرسوزي وميشيل عفلق صاحب «الرسالة الخالدة» العربية.

(٢٣) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٦٥.

منصور الزاهد المنتهي نَسَبه إلى الإمام الحسن سِبْطِ الرسول»[٢٤]. فتبعاً لثقافة تستقي المكانة من مراتب الدم، لا يرقى محمد عبد الوهاب، مثلاً، وهو «المُلَوَّث» باللحن الغربي، إلاَّ إلى نصف النسب العلوي الذي ترقى إليه أمّ كلثوم. فهو «يتصل بالإمام الشعراني نسباً يأتيه من طريق الأم، فهي من محافظة القليوبية، بينما والده الشيخ محمد أبو عيسى من قرية بني عياض...»[٢٥] الشيء الذي يجعله أدنى كعباً من أمّ كلثوم في تمثيل النرجسية القومية والتعبير عنها.

ولئن رأينا كيف تحدثت السيرة شبه الرسمية عن أمّ كلثوم كفنانة بلغت من العمر عتيّاً، فهي في صناعتها لها، لم تكن أقل كرماً معها عند ولادتها.

فمناخ الولادات النبوية حيث يلتقي الفقر والسحر والعبق الغامض هو مناخ الولادة الكلثومية. ذلك أن البيت «المتواضع» الذي أبصرت فيه النور في قرية طماي الزهايره «كانت تنبعث منه نغمات ساذجة لم يخلع عليها الفن لونه السحري [...] ولكنها على حالها كانت تُطرِب أهل القرية»[٢٦]. وبرغم غموض تاريخ ولادتها، لم يعدم من يقول إن ليلة الولادة كانت «ليلة القدر» المقدسة عند المسلمين حيث يعتقد أن اللّه يستجيب فيها لمن دعاه إذْ هي الليلة التي أنزل فيها القرآن[٢٧].

(٢٤) حياة وأغاني كوكب الشرق، سبق الاستشهاد، ص ٩.

(٢٥) مصطفى عبد الرحمن: الشعر في موسيقى عبد الوهاب، دار أخبار اليوم، القاهرة ص ٣١.

(٢٦) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٦٢.

(٢٧) Ahmad Ubaydli, Umm Kalthum — The possibility of European appreciation of an arabic singer, in: Europe and the Middle East, BRISMES, 1989, p. 214.

أمّا الشيخ إبراهيم والد أمّ كلثوم ومؤذن قريته، ففي ليلة ولادتها، وكان يصلي في المسجد،

«أخذته سِنة من نوم فرأى في المنام سيدة تجللها الثياب البيضاء ويشع وجهها نوراً. وتقدمت منه السيدة وأعطته لُفافة خضراء فلما فتحها متهيباً وجد في داخلها شيئاً له بريق يخطف الأبصار فسأل السيدة عما بيده فقالت: هذه جوهرة وبُشرى السعد حافظ عليها. والتفت إليها الرجل ولم يفقْ من دهشته بعد، يسألها مُتَوَسِّلاً من تكون، قالت: أنا أمّ كلثوم بنت النبي محمد»[٢٨].

تُشْبِهِ ولادة أمّ كلثوم ولادة الشعوب أو ظهورها الأول على مسرح التاريخ. فالشعوب قدّمت ولادتها كحدثٍ خطيرٍ تفوق خطورته كل ما شهده التاريخ من أحداث، حتى أن هذه الأخيرة تأتي صدى له وترجيعاً.

ومما يُحيل إلى دعوات الله الأنبياءَ عبر الطبيعة، في مغاراتها ووديانها وجبالها، أن الخطوات الأولى لأم كلثوم الطفلة قادتها إلى شُجَيرةِ جميز حيث عشعشت «عصفورة أخرى... عصفورة الشجرة تزقزق وتغرد، وعصفورة طماي [الزهايره] تُصغي في انتباه وفرحة»[٢٩].

من الطبيعي أن يستدعي كائن أعلى كأم كلثوم التطهير من «عيوب» الغناء والموسيقى و«التَلَوّث» بهما. فحين تكون العصفورة مصدر الغناء والموسيقى، أو حين يكون هذا المصدر «والدها الشيخ» أو «أستاذها الشيخ» أبو العلا، لا يكون ثمة ما يُثير التناقض ويستدعي جلاء

(٢٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٦٧.

الأمور. فالمرجع هنـا، أَتَمَثَّل في عصفـورة (طبيعية) أو في رجـل دين وأب، وَسيطٌ بين هؤلاء وبين قوة كونية طاغية هي الله.

أمَّـا حين ينفلت الغناء والموسيقى من ضوابط العصـافير والمشـائخ والآباء والأساتذة، ويَصِيرَان نهب الناس والاذاعات والألسنـة، فهذا مـا يلي تدخل الضبط والتنظيم حفاظاً على نقاء سيرة، أو بالأحرى على أن لا تكون هناك سيرة أصلاً.

وأول هـذا الضبط أن أمّ كلثوم ليست من يُغني لـلآخـرين، فيلتحق بهم وبمـا فيهم وفي اجتماعهم من تُـرابيّ وعاديّ قـد ينحطان بهم إلى الغـريزي. بـل إنها، بكـل ما تنـطوي عليه من عـظمة وتسـامٍ، تفعـل الآخـرين وتُلحِقُهُم بها، مُحْـدِثَـةً في العـادي والغـريـزي اللذين ينـطوون عليهما قدراً من الإعلاء والتصعيد (Sublimation)[٣٠].

وفي ضبط السيـرة الكلثـومية وتنقيتهـا من كـل مـا يجعلهـا سيـرة (شخصية بالتعـريف)، يصار إلى اغتيـال «المغنية» أمّ كلثـوم حتى عند التـأكيـد على الكَيْفِ والتـطريب اللذين تؤديهمـا. فهي، وكمـا سنـرى لاحقاً، أقرب إلى «القطب» الصوفي الذي لا يكون المستمع إليه «أمام مغنيـة» بل أمـام «قيثارة الله، فمـا هذه الألحـان من الأرض التي تتنكر للفن في زحمة المال والعلم»[٣١].

بَيْدَ أن عملية الضبط هذه تمر عبر مراحـل وخطوات، أولاهـا إعلان

(٣٠) بـالمعنى الفـرويـدي الحـرفي للكلمـة. أي إن بلوغهم إلى الكلثـوميـة ـ وهـو بلوغ معترف له أصلاً بمرتبة فنية رفيعة ـ يُعَدُّ نوعاً من التلبية المقبولة والمرغوبة اجتمـاعياً لحوافز ورغبات قمعتها الشروط الاجتماعية وأبقتها مُثْبَتَةً في اللاوعي الجمعي.

(٣١) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ١١.

أولوية الكلام الذي «كان في البدء» على الموسيقى والغناء. ذلك ان الكلام العربي لا يُقَاس «فقط على القرآن، بل تولد منه أيضاً الموسيقى»[٣٢].

ولا يفتقر هذا الترتيب للأولويات إلى مصادره في الثقافة العربية - الإسلامية، حيث «الرفيع» الديني واللغوي يحرس «الوضيع» الموسيقي والغنائي، فيتقدمه ويُمَهِّد له ويسيطر دائماً عليه[٣٣].

ولا يحضر الفن الموسيقي إلَّا مرعيّاً بالأذان القرآني ومُشْتَمِلاً به، كما لا يحضر تأريخ الموسيقى إلَّا لتَطوُل لائحة المشائخ المؤذنين، فحين يطيب لكاتب عربي أن يقدم نصيحته لغربيين يريدهم أن يتذوقوا أمّ كلثوم، يطالبهم، أولاً، أن يفهموا معنى كلمات أغانيها، إذ «يكاد مِثْلُ هذا الفهم يكون القاعدة الذهبية لتذوق أدائها وتذوق الغناء العربي عموماً.

فالتقليد في الغناء العربي والتأليف الموسيقي لا يزالان كما كانا منذ قرون: الموسيقى تعبر عن معنى الكلمات، فتصحبها في الأداء وتعمل أساساً على إضاءة المعاني المختلفة للنص»[٣٤].

ولم تتردد أمّ كلثوم نفسها في إعلان أن «التأليف» يفوق ما عداه

(٣٢) المرجع السابق، ص ٣١٤.

(٣٣) تعبيراً عن هذا المذهب أخذ أحدهم على «المدرسة الفنية» لمحمد عثمان وعبده الحامولي انها «ذات مذاق مختلف «فهي» تخضع الكلمة للنغمة وليس العكس كما هو واجب أن يكون». مصطفى عبد الرحمن، الشعر في موسيقى عبد الوهاب، سبق الاستشهاد، ص ١١.

(٣٤) Ahmad Ubaydli, Umm Khalthum..., op. cit., p. 220 وبصدد أهمية النص في الأغنية العربية انظر أيضاً ملاحظة The Cambridge Encyclopædia of the Middle East and North Africa, Cambridge press, 1988, p. 244.

أهمية فتنضبط سائر العناصر به وتكتسب «حلاوتها» منه[٣٥]. فاحتراف الغناءِ، كما احترف المشائخ ممارسته، أملاه موقف سابق من الغناء والموسيقى غير الدينيين يضرب جذره في الإسلام الأصلي[٣٦].

ولئن لم ينفصل هذا الضبط عن تعرض الغناء العربي لإغراء «الغِوَى» الذي يحف بكل غناء في كل عصر وبلد، فهو لم ينفصل أيضاً عن مصدرٍ آخر يجمع من طرفٍ خفي بين الغِوَى وبين الإعلاء (Sublimation): ففي القرن الثامن عشر، مثلاً، إرتبط الغناء «بالعميان وبأصحاب العاهات» إرتباطه «بالغرباء وبالفئات الوضعية»، حتى اننا «لا نجد إسماً واحداً من أبناء العائلات يتعاطى هذه المهنة»[٣٧]. وضمن هذا الهامش الاجتماعي المتاح شارك مغنون ومغنيات من أبناء الأقليات الدينية فعَرِفَت دمشق القرن التاسع عشر مغنيات يهوديات كثيرات «كبنات قطش وبنات مكنو وأسرة مراد وسميكة وشطاح، وكلها أسر كانت تجيد العزف والغناء وتحفظ الأغنيات الدارجة الشعبية»[٣٨].

تبعاً لهذه «الإغراءات» التي أحاطت بالغناء، ولما مثّله الغناء في المجتمع المحافظ للثقافة العربية ـ الإسلامية، لَزِمَ لنموه الضبط «في

(٣٥) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٤٤٦.

(٣٦) الىلافت إن المادة التي استُعينَ بها لتكون أداة هذا الضبط ـ أي اللغة ـ أداة تم الحفاظ على جاهليتها، فظل أهل المدن الإسلامية يَزُورُونَ مناطقَ سكن البدو «لدرس اللغة» وتقويم لسانهم. انظر:

André Clot, Haroun al Rashid and the World of the thousand and one nights, Saqi books, London, 1986. p. 222.

(٣٧) من مقالة خالد زيادة في صحيفة «الحياة» العدد ٩٩٥٢ في ١٢ نيسان ١٩٩٠.

(٣٨) أحمد الجندي، روّاد النغم العربي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص ٧٢.

حجـر ديني»[٣٩] يـدفـع بـه في وجهـة أكثـر إعـلاء من دون أن يكتم المصـادر المقموعـة والمعبرة عن نفسهـا على نحـو مـداور، فبـدا دور المشـائخ المغنين (والكثيـر منهم أصحـاب عـاهـات) دوراً مـزدوجـاً: تكريس واحد من اتجاهات غناء العميان وأصحاب العاهـات وغيرهم، هـو بالضبط الإتجـاه الإعلائي، دون الإتجـاه الآخـر الـذي يتمثـل في التفلت والإنفلات الصريحين.

وإنَّ ما عزز الصِلَة بين رجال الدين والموسيقى انما هـو أنَّ «أولئك الـذين يبرعـون في أصواتهم عنـد إلقـاء الأنـاشيـد الـدينيـة هم الـذين تـراودهم فكرة الاستمـرار في الصنعة»[٤٠]، فـرأينا أبـرز المُشْتَغِلين في الغنـاء والموسيقى في القـاهرة مـطالع القـرن وفي نصفه الأول مشـائخ أزهريين أهمهم يوسف المنيلاوي وأبو العلا ومن بعدهمـا زكريـا أحمد والقصبجي، أو متفرعين عن عائلات فيها مشائخ ورجال دين.

وبسبب هذا التقاطع بين الذين رضخوا للإغراء ومن قمعوه أو تعـالوا عليه، كثر انقلاب المشـائخ المغنين[٤١] إلى مسرفين في الأقبـال على الحياة، تماماً كما أكثـر القصص الشعبي من إيراد حـالات «تاب» فيهـا سكارى ومتهتكون إلى ربهم وعبادتهم وصلواتهم.

(٣٩) التعبير لخالد زيادة، سبق الاستشهاد.

(٤٠) خالد زيادة، سبق الاستشهاد. واقع الأمر أن المـوسيقى والغناء لم يَسْتَقِـلاّ بوظـائف لذاتهما عـن ضوابط اللغة والدين والعسكر إلاّ قليلاً. فدولـة محمد علي استقـدمت المـوسيقيين الفـرنسيين كعـازفي فـرق عسكـريـة من ضمن استقـدامها الضبـاط الفرنسيين.
انظر The Cambridge Encyclopædia..., op. cit., p. 246 وعندما أنشأت مدارس موسيقية أنشأتها «من أجل الجيش». دكتورة نعمات. . . ، ص ٧.

(٤١) علمـاً إن إطلاق لقب «شيـخ» في مصر، وفي التقليـد السني عمـومـاً، لا يتـأتى من اعتبارات سلكية ضيقة.

فإلى سيد درويش الذي باتت سيرته ذائعة، أُخِذَ على الشيخ سيد الصفتي «إدمانه الشراب»[٤٢]، أمّا زكريا أحمد فأقلع عن «التعليم» (الديني) وترك المدرسة وانصرف إلى جانب اللهو والطرب قبل أن يتم تحصيله في الأزهر»[٤٣]، وإذا به بعد حين «يترك العمامة ويلبس البذلة الأوروبية الجديدة ويأخذ بتلحين الروايات للفرق الأجنبية»[٤٤] كذلك كان محمد القصبجي مُعَمَّماً في مطالع حياته وتخلى عن عمامته لاحقاً[٤٥].

بِلُغَةٍ أخرى فإن ضبط الغناء والموسيقى في «حجر ديني» لم يمنع تمرد بعض هؤلاء الضباط على ضبطهم، وانحيازهم إلى حياة أولى سابقة على القمع وسابقة على الاجتماع أيضاً[٤٦]. كذلك فهو لم يمنع في حالات من اختلاط النمطين بحيث أتاح الغناء الديني «الغناء اللاهي المقصود للإنشراح والطرب وإلى حدٍ بعيد فإن محترفي الغناء كانوا يقدمون خبراتهم في هذا المجال أو ذاك»[٤٧].

ضمن هذا التقليد من الضبط واللقاح، إندرجت الكلثومية التي تم

(٤٢) أحمد الجندي، رواد النغم العربي، سبق الاستشهاد، ص ٨٤.

(٤٣) المرجع السابق، ص ٨٨.

(٤٤) المرجع السابق، ص ٩٠.

(٤٥) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٤٦) يلاحظ وضّاح شرارة في قراءته أخبار مجنون بني عامر إن «سطوة الشعر والغناء على المؤذن وصرفه عن صلاته كلمة وشعيرة»، ما هما إلاّ «أمارة على تسلط الرغبة في جمود الزمن وفي تحجره على الطفولة، على المرء.» وضّاح شرارة، أخبار مجنون بني عامر لأبي الفرج الأصبهاني وبذيله أخبار الخبر، دار الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ٣٣.

(٤٧) خالد زيادة، سبق الاستشهاد.

تقليص وجهها المضبوط (الغناء والمغنية)، لمصلحة وجهها الضابط (دور الكلمة).

فالأدب ومنه الأدب الغنائي الذي لم ينفصل عن الدين، يستند عند العرب، بحسب برنارد لويس، إلى مصدر أخلاقي وإتباعي يجعله «يقارب في المعنى مصطلح السُنة» المحمدية[٤٨]. ولئن قضى القرآن بأن الشعراء «غاوون» و«أَنَّهُمْ في كلِّ وادٍ يَهيمُونَ»، فهذا ما لم يغير الموقف العربي ـ الإسلامي العام من «الكلام»، خصوصاً بعد أن تمت مصالحة الإسلام والشعر مع اعتذار كعب بن زهير، وخطت المصالحة خطوات بعيدة بعد المرحلة الإسلامية (الراشدية) الأولى وقيام الدولة الأموية فأصبح في وسع الشعر الذي سبق أن احتل الأهمية الجمعية الكبيرة فى الجاهلية، أن يفيد من الامتيازات التي أسبغها الإسلام على اللغة والكلام أو عَبَّرَ عن امتلاكه إياها. وهكذا أضحى الإلتباس ممكناً في العصر العباسي بين الشعر والنبوة كما ألمحت تجربة المتنبي

إن حجم هذه الإمتيازات هو ما لا يرقى إليه الشك في التجربة العربية ـ الإسلامية، إذا بينما انطبع التاريخ المقدس للعالم المسيحي «على عقول المؤمنين عبر عدد من الوسائل كالتعليم والنصوص فإنه انطبع أيضاً عبر نحت التماثيل والصور وزجاج النوافذ الملون والموسيقى، مما لم يملك الإسلام منه شيئاً بإستثناء فِرَقِهِ المنشقة».

(٤٨) Bernard Lewis, The political language of Islam, Chicago press, 1988, p. 27.

ويرى أندريه كلوت أن الأدب عنى في القرون الأولى للإسلام دلالة «التربية الصائبة» و«اللطف» و«التهذيب»، كما ينقل عن ف. غابرييلي أن الأدب هو ما أطلق على «التهذيب المتعاظم الذي أنزله الإسلام بالأخلاق والعادات البدوية».

André Clot, Haroun al-Rashid..., op. cit., p. 221.

من هنا، وبحسب ما يَستنتج برنارد لويس، كانت النصوص القرآنية وما تَفَرع عنها من تفنن في الخط والزخرفة، تعويض الإسلام عن ذلك كله[٤٩].

وبدوره ذهب رافاييل باتاي إلى أن طبيعة الحياة العربية، ومن ضمنها الصحراء والإسلام، جعلت العربي يشكل عالمه على قاعدة اللغة وأساسها، «ففي سياق تعلمه الكلام، لا يكتسب الطفل العربي المفردات والقواعد وحدها، بل الأسلوب أيضاً بما في ذلك ترسيمات أسلوبية معينة»[٥٠].

إلا أن نرجسية الجماعة لا تُعَبِّر في الحالة الكلثومية عن مجرد الإقرار بأولوية الكلام، إذ تذهب عملية تنقية السيرة خطوة أبعد مؤكدة سيادة أمّ كلثوم على الكلمة من طريق الأداء. فالأداء إذ يذكر بفن الخطابة العربية من حيث أنه الفن الذين يُناط به وصف أحوال الشعب ورأيه كما يُناط به إرسال الجيوش إلى الموت والقتال، هو متن الكلثومية وعمادها.

فالمغنية المصرية، في عرف كاتبة سيرتها، «تعمق معنى الكلمة العربية»[٥١] من خلال السحر الذي يضفيه الأداء، وتمضي في خلق الشعراء حتى يصبح شعر أحمد شوقي «يدور على ألسنة الجميع. المثقفين منهم والعامة، بعد أن ترنمت به أمّ كلثوم»[٥٢]، وليس

(٤٩) Bernard Lewis, The political language..., op. cit., p. 9-10.

(٥٠) Raphaël Patai, The Arab Mind, Scribners, 1983, p. 59.

(٥١) دكتورة نعمات . . .، سبق الاستشهاد، ص ٣٤٧.

(٥٢) المرجع السابق، ص ٤٤١.

مستكثراً أن يُضاف اسم محمد اقبال «إلى قائمة الخـالدين» لمجـرد غنائهـا إحدى قصائده.

لقـد تجسد في أمّ كلثـوم المثـال الأعلى لامتحـان المـوسيقى على الشعر العربي وامتحان الثاني على الأول، ومن ثم استقـرار الإثنين في «أداء» خطابي شهير. ذلك أنه «كلما كان الإلقاء أفضل كـان أثر الشعـر أعمق، وإلقاء الشعر هو شكل من الأغنية»(٥٣).

(٥٣) Adonis, An introduction to Arab poetics, Saqi books, London, 1990. P. 15.

ضياع الجنس

يُنيطُ المجتمع الذكري الكلامَ، وهو سِلعةُ اللّه والأنبياء والقادة بالرجال وحدهم، تاركاً للنساء الحكي أو الثرثرة مما يخفّ معناه وتَضؤل قيمته[1]. فتبعاً للكلام وفعاليته ينشطر العالم فئتين «فئة الذين لا قيمة لهم، أي أولئك الذين تخلو أفعالهم وكلامهم من كل قيمة وهم النساء طبعاً، وفئة الذين يكتسي كلامهم قوة القانون ويُغَيِّرون العالم بأفعالهم»[2].

وأم كلثوم، الفاعلة الصانعة المؤثرة، هي في هذا المعنى محاولةُ ذكورةٍ لا يُكتبُ لها النجاح إلاّ بعد تحطيمِ النصاب المعمول به للإجتماع الجنسي، أي نزوع صورة المرأة عنها ونزع صورة الرجل عن الرجال.

ومن قبيل تحطيم هذا النِّصاب ظهورها أحياناً في مظهر القادر على

(١) فيما يربط المشرقيون الحكي بـ «النسوان» مؤكدين قيمة «كلام الرجال»، يقول مثل مغربي «الهدرة ديال الرجال».

(٢) فاطمة المرنيسي، مدخل، في: فاطمة المرنيسي (إشراف)، المرأة والسُلط، نشر الفنك، المغرب، ص ٧.

النطق بلسان الذَّكَر ولسان الأنثى في آن معاً، أو حتى التوسّط بين همومه وهمومها وتأليف سَلَّة جامعة من الهم تُوضَعُ فيها لواعج الجنسين من دون أن تتسم بجنسية مُعينَّة[٣].

وصراع أمّ كلثوم مع هذا النِّصاب لا يعدم مقدماته في بعض سيرتها التي تُشاطر سِيَرَ الكثيرات من النساء الشرقيات اللائي عانين اضطهاد الرجل لهنَّ، من دون أن تُفضي هذه السِّيَرُ بصاحباتها إلى الكلثومية كنَزْعٍ كامل للجنسية أو تحطيم كامل للنصاب الجنسي.

فقبيل ولادتها في طماي الزهايره، كان والدها «يتقرَّب إلى الرسول بالتواشيح والمدائح ليكون المولود ذكراً ويكون لخالد (ابنه) أخ وله سند»[٤].

وعانت أمّ كلثوم في صغرها الموقف التقليدي من التعليم، ولم يكن مألوفاً تعليم الفتيات في أرياف مصر. فوالدها لم يستسغ تعليمها لكلفته البالغة أربعة قروش في الشهر هي ما يطلبه «الكُتّاب» قسطاً[٥].

وباستمرار عاشت أم كلثوم عند الخط الرفيع الفاصل بين الذكورة والأنوثة، متضررةً من الاثنتين، ناقمةً عليها. فالأولى هي العائق دون المساواة الطبيعية ناهيك عن الاعتراف بمَلَكَات التفوق. والثانية مصدر الضعف (والتذكير) الذي لا بد من تذليله والتغلب عليه شرطاً لبلوغ النجاح وإثبات الذات.

(٣) من زاوية مختلفة يتطرق جوزيف سماحة إلى هذا الجانب. انظر:

Joseph Samaha, La gardienne du temple, Autrement, 1985, hors-série nº 12, p. 243.

(٤) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٦٣.

(٥) المرجع السابق، ص ٧٢.

هكذا انطوت أم كلثوم الصغيرة على نزوع تنافسي حاد حيال الرجال، وآخر يؤول بها إلى إعلان المسافة عن النساء، وهنَّ العلامة الثابتة على بقاء الحواجز «الجوهرية». وهذه التنافسية تجاه الأوَّلِيْنَ هي ما صاغه بطريقته «محللها النفسي»، حين رأى أنها وجدت «في مجتمع وَضَعَ الرجل تشريعاته وقيمه، كما أنه اعتبر المرأة أقل منه. ومع ذلك حاولت أن تتفوَّق على الرجل وان تسحر المجتمع العربي»[٦].

لقد تمثَّل الرجال حينذاك بشقيقها خالد الذي نم مبكراً عن «بطء [. . .] في الحفظ عن والدهما فكانت الجنيَّة الصغيرة تُقلِّد أباها من وراء ظهره ولم تبلغ من العمر خمس سنوات»[٧]. وحين اقتنع والدها بإرسالها إلى الكُتَّاب لم تكتم انزعاجها من ميل الشيخ إلى التهكم عليها[٨] ولا هزأها برفاقها الصبيان ومعلمهم «سيدنا» الشيخ بما في ذلك نسج الألاعيب والحيل الشيطانية التي تدل إلى تفوق ذكائها وقدرتها على استعمال رفاقها الصبيان وتحريكهم[٩].

مثل هذا الامتياز هو ما عوَّضت به عن حرمانها امتيازات في التعليم قُيِّضَت لخالد. فهو، لأنه «مطرب العائلة وفتاها المدلل»، كان يستطيع أن يخرج من الكُتَّاب ساعةَ يشاء «ملتمساً لنفسه شتى الأعذار والحجج كحفظ قصيدة لسهرة المساء أو الطواف مع والده في المولد. أما أمّ كلثوم فكانت تلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة كأن تضع الملح في

(٦) سمير عبده: التحليل النفسي. . .، سبق الاستشهاد، ص ١٠.

(٧) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٧٠.

(٨) انظر: Excerpts from Umm Kalthum..., op. cit., p. 139-140.

(٩) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٧٤ ـ ٧٥.

عينيها لتحمرّا، فتكون عذراً ملموساً للتخلف عن الكتّاب»[١٠].

ومنذ غنت أمّ كلثوم للمرة الأولى،

> ودّعت «الطفولة وهي لم تبلغ العاشرة بعد. لم تعد تلبس الجلابية الملونة الزاهية فقد أخذت تخبّ في الجلابية المجرجرة في الأرض (الحشمة) وعلى رأسها طرحة سوداء، لا فرق بينها وبين والدتها وجدتها وسائر نساء القرية»[١١].

لكن هذا التجاوز القسري للعمر الطبيعي، بما فيه من تذكير وتخشين للطفولة، أدّى بدوره إلى خدمة الوظائف التنافسية مع الذكور المجايلين. فعندما شرعت المغنية الصغيرة تُغنّي في بيوت عمدة القرية «وموسريها»، وكانت انتقلت إلى مدرسة السنبلاوين، كانت تعود بالمليمات التي كسبتها «فرحة سعيدة تحنس زملاءها وشقيقها وقريبها صابراً بالنقود، ثم تنظر إليهم وهم يَتَمَيَّزون من الغيظ»[١٢].

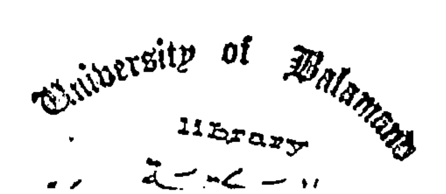
وبعد أن استطاعت إحراز غلبتها عبر الغناء، حسم الوالد أمر «تفوّق ابنته الساحق على أخيها فاستغنى بها عنه»، لكن مشكلة أخرى واجهتها هي الاصطدام بـ «التقاليد»، إذ وجد الوالد «الحل في أن تتنكر الفتاة في زي غلام. أما شعرها فيغطيه بكوفية وعقال. وهكذا بدت أمّ كلثوم كالبدوية»[١٣]. أما غرض الوالد من ذلك بحسب روايتها

(١٠) المرجع السابق، ص ٧٦.

(١١) المرجع السابق، ص ٧١.

(١٢) المرجع السابق، ص ٨٣.

(١٣) المرجع السابق، ص ٨٤ ـ ٨٥. بحسب رواية عن عهد غنائها في الريف، وهي فتاة صغيرة، «دُعيَت مرّة لحفلة في إحدى المدن الدينية فأبقوها في قبو البيت بينما ينتهي المغني الذي كان يُحيي الحفلة معها حتى كادوا ينسونها ولم يفطنوا إلى



هي نفسها فكان إقناع الجمهور بأن «المغنية صبي صغير وليست فتاة صغيرة»[١٤].

تمهد «الشيطنة» في سن الطفولة، والتيمن بالأم في سن العاشرة ثم تجاوز الأم إلى المظهر البدوي الذَكَرِيّ بعد العاشرة بقليل، وهي كلها محاولات للدفع إلى خارج النِّصاب الجنسي المعمول به وأشكاله المقابلة، تمهد لخطوة أخرى لا تقل عن تحقيق الغلبة على الأبّ نفسه.

ففي ١٩١٥ انهار موقع «الزعيم» الذَكَرِيّ في عائلته المصرية الفلاحية من خلال الشكل الجديد لجولات «الفرقة» الغنائية العائلية في القرى المجاورة، إذ راحت أمّ كلثوم «تذهب إلى القرى راكبة حماراً ويسير أبوها وأخوها على أقدامهما»[١٥] وما أن أَزِفَ العام ١٩٢٠ وأُتيحَ للشيخ زكريا أحمد أن يلتقي الشيخ إبراهيم في السنبلاوين حتى وقعت عينه «على الفتاة دون أخيها»[١٦] من دون أن يكون الأبّ أكثر من ذريعة للقاء.

أمّا في القاهرة، ومع تزايد مداخيلها التي جعلتها مُنقذاً للعائلة الفقيرة فلقد صارت أمّ كلثوم، في أحد المعاني، أباً لأبيها[١٧]. لكنها، وفي غضون حياتها الفنية والشخصية كلها، لم تحاول تبديد

= وجودها إلّا بعد أن انتهت الحفلة أو كادت، وحينئذ اخرجوها من القبو لتغني لهم». أحمد الجندي، رواد النغم العربي، سبق الاستشهاد، ص ١٧١.

(١٤) Excerpts from Umm Kalthum..., op. cit., p. 146.

(١٥) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٨٨.

(١٦) المرجع السابق، ص ١١٠.

(١٧) Excerpts from Umm Kalthum..., op. cit., p. 142 إلّا أن العنصر الثقافي ذا المصدر الريفي، وهو ما سنرى عمله في المدينة لاحقاً، أبقى العلاقة تتراوح بين

هـذا الغموض الجنسي أو استعـادة الجنسيـة المُغَيَّبَة. فعنـد بـدايـات ظهـورها الفني على نـطاق وطني، كان خصـومهـا ومـديـرو المغنيـات الأخريـات يتسـاءلن «هل هي بنت أم ولـد؟»[١٨]، واطلق عليهـا بعض هؤلاء «السيد أمّ كلثوم» الذي ترى كاتبة سيرتها «أنها، أو والذهـا على الأقل، كان مرتاحاً لهذا اللقب الذي يحمل طابع الوقار».[١٩]

ويمضي نـزع الجنس وما يمت إليـه بصلة خطوات أبعـد، فتتبـاهى كـاتبـة السيـرة بـأن المغنيـة المصـريـة تفـوّقت على «غـريمـاتهـا» في العشـرينـات بـرغم أن الجمـال كـان «سـلاحــاً مـاضيــاً» في أيـديهن عليها[٢٠]، كما لو كانت تعلنها رمزاً مضاداً للجمال عِلماً أن هذه الصفة السالبة لا تنقصها شيئاً.

بدوره كان الشكـل الذي ظهـرت عليه أمّ كلثـوم حيادياً خالصاً من بساطة الشَّعر المردود إلى الوراء، إلى الوجه الصريـح المعلن الذي لا يستدعي أيّ تغيير يكسر الضجر والرتابة. أمَّا أناقتها فـ «أنـاقة الكمـال، فلا بهرجة ولا فضول. أحبّ الألوان إليها ما كان داكنـاً»[٢١]. ولا تَلْبَث المقارنة الضمنية مع المغنيات، في هذا الميدان، أن تُطِلَّ برأسها.

> فأمّ كلثوم، «على تطورها مع الأزياء، ظلّت إلى أن تزوجت تلبس الكُمّ الـطويـل الـذي يعجب الجمهـور الشرقي، المحـافظ منـه والمتفـرنج. وكـان الكُمّ الطويـل يخلع وقاراً عليهـا ويجعـل فستـان

= أقصى الأبـوة التي تُحيل الشيـخ إبراهيم مـديـراً لأعمـال ابنتـه، وأقصى البنـوة التي تـسمح له بصفعها بعد أن حققت بعض الشهرة في العاصمة المصرية.

(١٨) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ١٦١.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٦٨.

(٢٠) المرجع السابق، ص ١٨٨.

(٢١) المرجع السابق، ص ٣٦٩.

السهرة الطويل بطبيعته، كأن طوله مقصود للحشمة والكرامة»[٢٢].

وحتى حين تلجأ في ملبسها لشيء من الغوى، فإن ما تلجأ إليه لا يكفّ عن الردّ والتذكير بأشكال «رفيعة» في الذاكرة أو مألوفة في الطبيعة، كأن تُحلّي صدرها بـ «بروش من الماس على شكل هلال» وتمسك بـ «منديل بلون النار»[٢٣].

فإذا التقطَ مُصوِّر صحافي صورة لها في ١٩٢٩ وهي على الشاطىء تلبس المايوه الأسود، بذلتْ كل ما يمكن بذله لحمله على إتلاف الصورة، واستخلصت من تلك التجربة المُرَّة أنها، بذهابها إلى البحر، كانت «سخيفة»، وأنها لن تلبس ثانية مثل هذه الثياب، فهي فلاحة تتبع «تقاليد شعبها»[٢٤].

لقد زَيَّنت أمّ كلثوم بيتها، بين أشياء أخرى، بـ «لوحة للعذراء تعتز بها»[٢٥]، على ما تنطوي عليه العذراء من رمز ودلالة غير جنسيين، وبرغم المسافة الدائمة والمُقَرّ بها بين المُغنّي والدور إلا أنها لم تَتَوَرَّع عن غناء قصيدة يُفترض أنّ المسافة فيها مُستحيلة العبور حيث تقول: «أريد أن أعيشَ أو أموتَ كالرجال»[٢٦].

هكذا بات من الطبيعي أن يرفض جمهورها الذي تَعَلَّقَ بالمثال

(٢٢) المرجع السابق، ص ٣٧٤.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٣٨٧.

(٢٤) Ysabel Saïah, Umm Kalthoum — L'étoile de l'Orient, Denoël, 1985, p. 66-69.

(٢٥) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٣٨٨.

(٢٦) من قصيدة نزار قباني «طريق واحد». انظر: حياة وأغاني كوكب الشرق، سبق الاستشهاد، ص ٣٩.

أغانيها التي يَخُفُّ بها أصغر قَدْرٍ من اللعب أو أبسط لمسة من الأنثوية الصريحة كما كان الحال مع أغنية «فكروني» التي قُوبلت «بزهد يكتم الغضب» لأن بين المطربات «من تليق بها هذه الألحان المزركشة الأنثوية أكثر من أمّ كلثوم»[٢٧]. فعندما شاء أحدهم أن يبتكر في الحديث عنها لغة تتوجه إليها بصفتها امرأة، بدا الأمر مثيراً للضحك نظراً إلى درجة الافتعال والتأليف في لغة كهذه[٢٨].

أما الصحافة المصرية التي لم تَكُفّ منذ العشرينات عن تناول المطربات فعلياً أو فضائحياً، بصفتهن نساء[٢٩]، فإنها منذ ١٩٢٨ تصف أمّ كلثوم بأنها

«لا تُدخن ولا تُسرف في شيء وأنها المطربة الوحيدة التي درست علم النوتة والآذان والانغام»[٣٠]،

وتصحيحاً لِما يمكن أن تثيره تسمية «سومة» المغناج التي اطلقها «الشعب» عليها في ١٩٢٦، أوضحت كاتبة السيرة أن الاسم «محبوب ومعبود. ففي الأساطير الهندية أن الإلّهة سومة عندها قرارات عجيبة»[٣١].

يصعب القول، والحال على ما هي عليه، إن الكلثومية صوت

(٢٧) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٣٨٤.

(٢٨) يكتب سمير عبده مثلاً: «ولولا أن ثوبها الفضفاض يُخفي حركات جسدها الرقيق لرأيت كل جارحة فيها تتلوى. . .»، سبق الاستشهاد، ص ٩.

(٢٩) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ١٣٠ ـ ١٣١.

(٣٠) المرجع السابق، ص ١٧٢.

(٣١) المرجع السابق، ص ١٧١.

نسائي يُساهم في كسر قبضة الرجل مُتيحاً للمرأة أن تقول وتُعلن وتتحرك. فَقْولٌ كهذا ـ وهو ما تبنته نَسَوِيَّاتٌ متسرعات ـ لا يتعدى العمومية التي لا تُغني ولا تُسمن من جوع، وهي العمومية نفسها التي تنطوي عليها دعوات عدة صادرة عن «نساء» على شاكلة «الحرية في أن أحب» و«الحرية في أن أقول».

فمن دون أن تُطالب الكلثومية بإضافة قِيَمٍ أو علاقات تفوق القِيَمَ والعلاقات الذكرية السائدة تحرراً، حتى لا نُشيرَ إلى إمكان مطالبتها في الإسهام ببلورة حركة نَسَوِيَّة عصرية، يبقى الكلام التحرري لغواً ما دامت المتكلمة تكتم صوتها النسائي والموقع الجنسي الذي تَصدرُ عنه.

الراهن أنَّ الظاهرة التي نحن بصددها ليست مساهمة في رفع النساء إلى موقع الرجال، بقدر ما هي، وكما سنرى لاحقاً، محاولةُ إنزالِ الرجال إلى سويَّة النساء كما هي في المجتمعات الشرقية.

لقد قُلنا إن نزع الجنسية وكسر النِّصاب الجنسي يستدعيان مسافة بين المرأة استدعاءهما التنافس الحاد مع الرجل كما رأينا بعض صوره. وهذا النوع الأخير هو ما حكم بالغرابة والإلتباس علاقة أمّ كلثوم بجنس كامل هو الذكور.

صحيح أنها حين سُئلت في شبابها عن رأيها في مواصفات الرجل

«كان جوابها يركز دائماً عل صفة الرجولة»[٣٢]،

إلا أنّه لا يلبث أن يتضح أنها كانت بهذا تُطالب بنظيرها المستحيل

(٣٢) المرجع السابق، ص ٢٢١.

الذي تكسب قيمتها من قيمته مانحة النزاع معه مذاقاً وطعماً مميزين، كما لو كان الأمر تعبيراً عن جُرعة الرغبة المازوشية داخل الميل السادي.

هذا، على الأقل، ما يُظهرُه سِجِلٌ علاقتها بالرجال ممن اتفقت الأعراف السائدة على وصفهم بالنجاح أو القوة أو الرجولة.

فمنذ أواسط الثلاثينات «بدأت الصحف تَلْمَح العصبية التي تشوبُ علاقة السنباطي، على حداثتها، بأمّ كلثوم»(٣٣)، فيما كاد خلافها مع زكريا أحمد يرسلهما إلى المحكمة مستدعياً وساطة الوسطاء(٣٤). أمّا لقاؤها بمحمد عبد الوهاب، المنافس الجدي لسنوات طويلة، فتأخّر تحقيقه كثيراً وشابته صعوبات وشائعات لا حصر لها تحفل بها «سيرة» أمّ كلثوم، حتى ان إحدى الروايات تنسب إلى الرئيس جمال عبد الناصر نفسه دور الوساطة التي أدّت إلى تعاون الاثنين(٣٥). وربما لم يكن قليل الدلالة أن يترافق هذا اللقاء المتأخر مع إنكسار نسبي في المعايير والأنصبة التي قامت عليها الأغنية الكلثومية تقليدياً. ذلك أن الأغاني التي وضع عبد الوهاب ألحانها، مُستجيباً لتطورات فنية واجتماعية لم يبق العالم العربي بمنأى عن تأثيراتها، قدّمت أمّ كلثوم في نحو أشد تأنيثاً مما أزعج جمهورها التقليدي الذي تكرست في أعرافه على صورة الأم.

وإلى الرجال الأقوياء المتوفين ممن «تعاملت» معهم (أحمد

(٣٣) المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٣٤) انظر المرجع السابق، ص ٣١٢ ـ ٣١٤، كذلك أحمد الجندي، رواد النغم العربي، سبق الاستشهاد، ص ٩١.

(٣٥) انظر Ahmad Ubaydli, Umm Kalthum..., op.cit., p. 218.

شوقي)، والآباء الذين لعبوا دورهم في التمهيد لها تمهيد يوحنا المعمداني للمسيح (أبو العلا وبدرجة أقل محمد القصبجي)[٣٦]، مثّل أحمد رامي حالة مُعبرة غنيّة بدلالاتها.

فلقد قام بين الاثنين رديف مُشَخّص للحبّ الذي غنّته أمّ كلثوم في قصائده هو «علاقة» لافتة في غرابتها وغموضها المُتَرتِّبَين على نزع الجنسية.

لنقرأ بعض فقرات «السيرة» التي تتناول هذه العلاقة:

«ولكن هل أحبّ رامي أمّ كلثوم في ذلك اليوم كما يقول ويردد في أحاديثه؟ هل أحبها كما يُحب الرجل المرأة؟ الأقرب إلى العقل والمنطق أن أقول لا. فهو في ذلك الوقت شاعر ومتعلم في مصر والخارج ومملوء بالأحلام والآمال والمطامع، وهي فتاة ريفية بسيطة لم تخلع العقال والقفطان بعد. حتى الفن لم تثبت قدمها فيه. إنها في أوّل الطريق. المسألة، فيما أحسب، أنه شاعر رومنتيكي وهو بطبيعته مرهف الشعور، والعصر عصر مذهبه السائد في الأدب «الرومانسية» ومذهبه السائد في السلوك فروسية العصور الوسطى. فرامي كان يحب أمّ كلثوم للحب في البداية ربما، ولكنه ما لبث أن أحبها لذاتها حباً كبيراً وثابتاً وأصيلاً»[٣٧].

ومضت السنوات «وظل رامي وأمّ كلثوم، يستوحيها وتوحي إليه، ولكن على أنها عروس أشعاره. ولعل في هذا الجواب عن السؤال

(٣٦) اغلب الظن ان علاقتها بأستاذها أبو العلا لم تكن من النوع البسيط، إلا أن فارق العمر على الأقل، ابقى الاستاذ ـ المثال طاغية. أنظر مثلاً، Excerpts from Umm Kulthum..., op. cit., p. 151. أما بصدد القصبجي و«أبوّته» لها فانظر: أحمد الجندي، رواد النغم العربي، سبق الاستشهاد، ص ٩٦ ـ ٩٨.

(٣٧) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد ص ١٦٩.

الذي ارتفع»[٣٨] حول الحب بينهما.

ويروح رامي يكتب «من أجلها الأغاني بلا مقابل، ولو أنَّ غيره مكانه وتقاضاها الثمن لبلغ الألوف [...] ولكن أمّ كلثوم أحبّت الشاعر لا الرجل. إنها وهي الفلاحة المصرية التي رأت سيطرة الرجل في الريف وانطبعت في ذهنها له صورة قوية مسيطرة لا يبهرها الرقيق الذي يذوب بكاء وخضوعاً والذي يقول فيما يقول: عزة جمالك منين/من غير ذليل يهواك. إنها تريد الذي يهواها أو الذي تهواه أن يكون شامخاً «ظالم الحسن شهي الكبرياء». ثم إنها عرفت، بالذكاء اللماح، أنه شاعر يشعله الحرمان»[٣٩].

ولا يصعب على القارىء أن يلمح أي ترسانة من الصور والتقديرات تحشدها الكاتبة لاستبعاد الجنس عن علاقة الاثنين لأن رامي الذي أحبته «هو الشاعر لا الرجل»، والمحروم الذي لم يخسر فقط إمكان الاتصال الجسماني بأمّ كلثوم، بل خسر أيضاً مقابل عمله كما خسر كرامته الشخصية ليصير «رقيقاً»[٤٠].

لقد انطلقت الكاتبة من صورة أمّ كلثوم «ريفية بسيطة [...] لم تثبت قدمها في الفن» لتدلل على ميلها إلى السيطرة الذَكَرِيَّة كما

(٣٨) المرجع السابق، ص ٢١١.

(٣٩) المرجع السابق، ص ٢١٦ ـ ٢١٧. وفي وصف أمّ كلثوم نفسها لمجرى علاقتها برامي منذ بدايتها، ترى أنه «ما لبث أن تبيّن أن رامي مُحبٌّ للغناء وأنا محبة للشعر». Excerpts from Umm Kulthum..., op.cit., p. 150.

(٤٠) حين انتشرت شائعة استحمام أمّ كلثوم باللبن تدليلاً على ثرائها، اضطر أحمد رامي أن «يمزق القصيدة التي اعدها على هيئة عريضة يطالب فيها أمّ كلثوم باللبن المتبقي ليشربه». المرجع السابق، ص ١٨٠.

عهدتها في الريف[٤١]، وهي السيطرة التي حاولت باستمرار اخضاعها والتحكمْ بها. أمّا الصورة المقابلة، صورة رامي، فبلغ التشكيك بها حدّ اشتقاق ذله وضعفه من شعره نفسه، أي مما يُفترض أن يكون عنصر قوته وإعجاب أمّ كلثوم به.

ولئن وَشَتْ علاقة أمّ كلثوم برامي بنظرتها إلى الرجل، الذي يُفترض سلبه كل شيء ومنحها هي (لا المرأة) كل شيء، فإن صدورها الاجتماعي عن منشأ فقير والعصامية التي تخللت صعودها، جعلاها شديدة الحذر والعدوانية حيال الأغنياء الرجال حين تلوح عليهم أَمَارات الضعف، أو يصبحون عرضة للعطب والانتهاك.

فهي التي تجمع المنشأ الطبقي المذكور إلى نزعة التنافس مع الرجال، لم تنسَ الإزدراء الذي واجهها به الباشا عز الدين يكن حين رآها للمرة الأولى وأراد أن يصطحبها من قريتها إلى القاهرة كي تُغنّي في حفلة ليلة المعراج التي نوى إقامتها[٤٢]، كذلك أحسَّت في وقتٍ لاحقٍ «بجرح غائر»، حين «رشّحت الإشاعات يوماً في شبه تأكيد شريف باشا خال الملك فاروق [للزواج منها]. ولكن الباشا تخلّى تحرجاً بحكم العقلية القديمة أو تهيباً أو تحت ضغط أسرته المالكة». وأمام هذا الإذلال الذَكَرِيّ - الطبقي المزدوج شعرت «أن تقبيل يدها والهيام بها حركات للاستهلاك المحلي فقط»[٤٣].

فالذكورة المستبدة حين تضم إليها سلطة المال أو القوة أو المَحْتِدِ،

(٤١) في موازاة نموذجية للرواية السياسية النضالية التي تُبرّر استلام أصحاب الأصول الاجتماعية المقهورة والمحرومة وطغيانهم باسمها.

(٤٢) انظر .Excerpts from Umm Kulthum..., op.cit., p. 146-147

(٤٣) دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٢٧١.

تصير تحدياً لا سبيل إلى تجاهل جبروته، وهو ما استعملت أمّ كلثوم في مواجهته الدُعابة المرَّة والجارحة المحمية بموقعها «الجماهيري» الجديد. فلم تتردد، مثلاً، وهي تسير بين باشوين في القول إنها تمشي «بين قوسين»، أو في أن تحذّر باشا آخر ضئيل الجسم من أنه قد يسقط في حقيبتها[٤٤].

كان طبيعيّاً في صاحبة هذا النزوع التنافسي أن تترجَّح حياتها الشخصية بين الغموض والفراغ، فلم يخرج موضوع زواجها عن هذه الخانة التي تترك الباب مفتوحاً على مصراعيه للشائعات والتكهنات.

فإذا قام الزواج المعهود في مجتمع ذَكَرِي على «قطبين احدهما سالب والآخر موجب، احدهما يتصف بـ «قوة الانفعال» والآخر بـ «قوة الفعل»»[٤٥]، فالمؤكد أن أمّ كلثوم ليست الشخص المُرَشَّح لأن يكون القطب السالب المنفعل الذي يبادل قوة الرجل بالخنوع والإذعان.

هكذا تندفع كاتبة سيرتها إلى التساؤل «كم زواجاً عَقَدَتْهُ لها المجلات والإشاعات»[٤٦]، لتتحدث مرة عن «زواج وهمي»[٤٧]، ومرة عن «عريس مزعوم»[٤٨] ومرة ثالثة عن قصة زواج فاشل أملاها «أن الأطباء قرروا أن أتزوج لا محالة» فكان جواب الرجل الذي طلبت أمّ

(٤٤) المرجع السابق، ص ٣٨٠ و٣٨١.

(٤٥) فاطمة الزهراء آزرويل، المرأة في الخطاب السلفي، في: فاطمة المرنيسي (إشراف)، سبق الاستشهاد، ص ٢٣.

(٤٦) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ١٩٨.

(٤٧) المرجع السابق، ص ٢٣٦.

(٤٨) المرجع السابق، ص ٢٣٧.

كلثوم يده «طبعاً طبعاً. أنا تحت أمرك. قولي نعم. قوليها»[٤٩]، فيما يردد بعض المصريين شائعة لا تخفي استصغارها الزوج والأزواج، مفادها أن إحدى زيجات أمّ كلثوم عقدت لمدة ٢٤ ساعة بهدف الحصول على تأشيرة سفر إلى الخارج[٥٠]. ففي عُرفِ المغنية المصرية أن «الاحتفاظ بالرجل من أسهل الأمور، ولكن أشق الأمور طريقة طرد الرجل»[٥١].

مع هذا، اقترنت أمّ كلثوم، فعلاً، بالدكتور الحفناوي الذي تقول كاتبة السيرة إنه «تشجع (. . .) على الدخول»[٥٢]، وإن هو فوصف ينمّ عن قدر من الخوف والخفر لا يدع من «التشجّع» بُداً وذلك على العكس من العرف الذي يقضي، ظاهرياً على الأقل، أن «يدخل» الرجل على المرأة فتبحث الأخيرة عمّا وعمّن يشجعها على مواجهة دخوله.

بدوره كان الزوج العتيد «أحد أطبائها وكان يسهر عليها. وهو في الوقت نفسه «سَمّيع» من أصحاب الصفوف الأولى»[٥٣] في حفلاتها. فإذا كانت طبابته لها تُبالغ في تنزيه العلاقة بينهما، وتُحيلها جسماً حياديّاً (لا جسداً جنسياً) موضوعاً له، فإنَّ كونه «سَمّيعاً» يُحيله روحاً (وجسماً) موضوعاً لها. ذلك أن الجمهور (و«السَّمّيعة» أشده حماسة

(٤٩) المرجع السابق، ص ٢٧٠ ـ ٢٧١. وهو مشروع زواج ما لبث أن احبطه «الشعب».

(٥٠) عن Joseph Samaha, La gardienne du temple, op. cit., p. 243.

(٥١) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٢٢١، بعد أن تنقل على لسان أمّ كلثوم: «أرى مئات من مختلف الأشكال والألوان كل يُظهر حبه ويُعلن أنه يضع قلبه تحت أقدامي. ولذلك تراني لا أشعر بلذّة الحب ولا احب أن أذوق طعمه». المرجع نفسه، ص ١٩٩.

(٥٢) المرجع السابق، ص ٢٨٨.

(٥٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وغلواً) موضوع كلثومي بامتياز، مثَّل ارتباطه بالمغنية المصرية علاقة سادو ـ مازوشية كانت الأخيرة طرفها السادي، بعد أن كان الجمهور الطرف السادي في علاقته بمغنيات أخريات لم يصمدن في وجه الممانعة الأخلاقية، ولا تَمَتَّعْنَ بقوة أمّ كلثوم أو حظها أو قدراتها أو بياض الصورة التي حَفَّت بها(٥٤).

ولئن كشف الحشد الذَكَرِيّ عن وجهه المستبد والمتجبر وعن استعداده ـ مثله مثل كل حشد ـ لإبداء السفالة والبذاءات حيال مغنيات مغلوبات على أمرهن، شابت الشوائب صورتهن، فقد كشف أمام أمّ كلثوم على وجهه الامتثالي الورع المذعن، مثله مثل كل حشد أيضاً.

فالحالة الأولى هي حالة «المُغنية» والإنسانة العادية التي تستنفر ثقافة أخلاقية ودينية معادية للغناء ومناهضة للمرأة(٥٥)، فيما الحالة الثانية تحليق فوق الغناء وفوق الكينونة الجنسية معاً، وارتباط وثيق بالتقليد الديني كما سنرى لاحقاً.

(٥٤) فيما كانت أم كلثوم تباشر صعودها «ذكرت مجلة الشرق الأدنى أن المطربة توحيدة، وهي من المشهورات في ذلك الوقت، وضعت شرطاً في عقد اتفاقها مع مانولي صاحب قهوة ألف ليلة وليلة، ينص على أنه ليس للطرف الأول الذي هو مانولي، الحق في إرغام الطرف الثاني لطيفة فخر المشهورة باسم توحيدة، على الجلوس مع الزبائن، ولا أن تشرب في الليلة الواحدة أكثر من خمسة أقداح من الكونياك». عن المرجع السابق، ص ١٥٨.

(٥٥) في الجاهلية ارتبطت الموسيقى بالنساء حتى أن «الرجال الذين فكروا في دخول المهنة وُسِمُوا بالتخنث». أنظر:

Wendy Buonaventura, *Serpent of the Nile — Women and dance in the Arab World*, Saqi Books, London, 1989, p. 181.

فأمّ كلثوم، حتى على أسطوانة، لا يُمكن أن يَكونَ غناؤها خَلْفِيَّةً لعملٍ آخر أو كلام آخر، وكل ما يمكن إتيانه إبَّان غنائها هو الغناء معها، فإذا انقطع الغناء ساد الحديث عنها وعن غنائها[٥٦].

ولم تقتصر المغنية المصرية في وصف جمهورها النموذجي على المراوحة بين ردّه إلى الطفولة، أو ما قبل الرجولة والتَشَكُّل الذكري[٥٧]، وبين الشفقة عليه[٥٨] والسخرية منه[٥٩]. ففي حدود حرصها على إدامة هذه السيطرة يُمكن لأم كلثوم، كما تروي بنفسها، أن «تخاف على» جمهورها، و«تقلق عليه» ويكون عليها «واجب حياله»[٦٠].

وربما فاقم ميل السيطرة (والتلاعب والتحريك) أنها حين شرعت تغني كانت النساء ممنوعات من حضور الحفلات الغنائية بسبب الحجاب، فراحت تُغنّي للرجال وحدهم، وهم الذين يُفترض أنهم المنافسون الخصوم الذين يجدر إذلالهم[٦١]، إلى أن تَمَّت لها القدرة

(٥٦) أنظر: Joseph Samaha, La gardienne..., op. cit., p. 248.

(٥٧) تقول المغنية المصرية عن حبها للأطفال إنها «تحبهم إلى أن تصبح لهم إرادة وعندئذ تصطدم الارادتان». دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٣٧٨.

(٥٨) تروي مشفقة على «أعمى» ومُظهرةً قدرتها على اختزال جمهورها، أنها، مرة، في مسرح الأزبكية غنت «طوال الليل له وحده». المرجع السابق، ص ٢٦٧.

(٥٩) تصف جمهورها فإذا فيه «الروميو» الذي تراه «سابحاً في الشرود والتنهيدات [...] جالساً إلى جانب جولييت». وفيه «المُستمع العصبي» الذي «يُضحكني بتصرفاته» وفيه «البطانة» وفيه «المهرج» إلخ.، المرجع السابق، ص ٣٠٣.

(٦٠) Excerpts from Umm Kulthum..., op. cit., p. 141.

(٦١) انظر دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٣٢٦.

على أن «تذيب الناس في عرق ودموع، وأن تحرقهم بدموعها هي، وأن تُبَخِّرهم على شكل آهات، وأن تُميتهم وتبعثهم إلى العالم الآخر في أثواب الملائكة»(٦٢).

بدوره فإن الجمهور الذَكَرِيَّ الذي يُبادلها الإذعان والخضوع، تُطمئنه صورتها ذات الجنسية المنزوعة، إذ تُعفيه من وطأة التعامل معها كامرأة أقوى، وهو ما يرقى إلى إخلال كامل بالأنظمة والمثالات التي قامت عليها حياة أفراده. ولا تندر علاقات من هذا النمط بين «نساء» و«جماهير» ربطت بين الطرفين صلات شتى. فـ «السيدة الحرة التي حكمت مدينة تطوان، مثلاً، كانت وضعيتها كامرأة سياسية وحاكمة غير مقبولة اجتماعياً، فتَحَدَّث عنها التاريخ تارة في حلة الزهاد إذ ألبسها صفة التصوف والكرامة [. . .] وامتزجت تارة أخرى في الذاكرة الشعبية بامرأة مُثيرة للرعب مخيفة تحب القتل»(٦٣).

ولما كان الحد الثاني (القتل) يُطيح بالعلاقة بأمّ كلثوم، خصوصاً أن المرأة مُغنية انتجت صورتها خلال حياتها، فإن الحدّ الثاني الذي يجعل وطأتها مطلوبة، فضلاً عن كونها مقبولة، يعيد تدويرها أُمّاً (أو «أُختاً» كما يقول العرب) من نوع أعلى.

والأمّ منزوعة الجنس في نظر الأبناء الذين يتدخلون لمنعها من

(٦٢) المرجع السابق، ص ٣١٧.
(٦٣) فاطمة أولاد حموشو، من هي الحرّة؟، في: فاطمة المرنيسي (إشراف)، سبق الاستشهاد، ص ٢٦.

الزواج تَدَخُّل الجمهور الكلثومي لمنع أُمِّه العليا التي لا يستقِرُّ له معنى حين يختلّ معناها ويلتبس[٦٤].

(٦٤) في حوار أجراه الصحافي أحمد عبد المجيد مع جورج ستمانسكي (سينمائي أوسترالي عمل على اخراج شريط تلفزيوني عن حياة أم كلثوم وغنائها) رأى الأخير أن «المجتمع المصري» هو الذي «تحكّم... في اجهاض مشروعَي زواجها الأول والثاني. أما زواجها الثالث من الدكتور الحفناوي فلم يُكشف النقاب عنه إلا بعد مرور تسعة أشهر». مجلة «التضامن»، العدد ٣٥٩، في ١٩٩٠/٢/٢٦، ص ٣٩. وتُعلّق كاتبة سيرتها على انهيار إحدى المحاولات: هكذا «فُسخت الخطبة واستراح المعجبون». دكتورة نعمات...، سبق الاستشهاد، ص ٢٧٤. ودائماً يأتي «دور الشعب» في زيجاتها، انظر مثلاً، المرجع السابق، ص ٢٧٢.

امتناع الدلالات

لم تكن المغنيـات العـالميـات الـلائي وازين أم كلثـوم في بلدانهن وثقـافـاتهن، بـلا سِيَـر شخصيّـة على النحـو الـذي رأينـاه في المغنيـة المصرية[1].

فبيسي سميث (Bessie Smith) مغنية البلوز الأميركية السوداء جاءت من أسماء وعلاقات وتجارب ومآس، مثلها مثـل بيلي هاليـداي (Billie Holliday) واديث بياف (Edith Piaf) وأخريات ظللن أفراداً وحـالات، وعكسن أوضاعاً وصـوراً من دون أن يَصِرْنَ تعبيـراً عن أمّة أو تـاريخ أو «رسالة خالدة».

كذلك لم يكن الذين أحاطـوا بالمغنيـات مجرد أدوات لصعـودهن، ولا هؤلاء صـادرن على اللواتي سبقوهنّ ولا اختصـرن التـاريـخ الفني وتَـوَّجْنَهُ. فـإذا ما دُعيت بيسي سميث «امبـراطورة» فـإنما «امبـراطـورة

(١) في رواية أمّ كلثوم عن نفسها تقتصر السيرة الشخصية على مرحلة الطفولة، فيما يميل الكلام اللاحق لتأريخ غنائها والاتجاهات التي نما في مناخها هذا الغناء.
انظر: .Excerpts...,op. cit., p. 137-164

البلوز» كفرع محدد في الغناء والموسيقى الأميركيين الأسودين، ولولا مارايني والمؤلف الموسيقي كلارنس ويليامز، لما أتيح للفتاة السوداء الفقيرة أن تصير مغنية البلوز الأولى.

كذلك لم يُحجب عن سيرتها (وهي «القمة» في لغة العرب وأحكامهم) أن بيع اسطواناتها وحجم نجوميتها تراجعا في السنوات الأخيرة من عمرها، فيما كانت قوى اجتماعية وفنية تُغيِّر طابع الموسيقى الشعبية وتهذب الواقعية الحادة والمباشرة للعواطف التي عبرت عنها بيسي سميث في أغانيها وموسيقاها.

أهم من ذلك، ربما، أنّ السيرة لا تُنزهها كما صِير إلى تنزيه أمّ كلثوم، فلا تغفل عن ادمانها الكحولي الذي راح يتزايد سنة بعد أخرى، دافعاً مدراء الحفلات إلى رفض العمل معها، أو على الأقل التردد في ذلك والتهرب منه. فإذا ما قضت بنتيجة حادث سيارة في ١٩٣٧، رُبطت وفاتها بأوضاع السود الأميركان يومها، إذ رفضت إحدى المستشفيات قبولها ومعالجتها[٢].

أما بيلي هاليداي مغنية الجاز الأبرز في زمنها، فلم تستحق من الألقاب أكثر من «السيدة نهار» (Lady Day) الذي اطلقه عليها صديقها عازف السكسوفون ليستر يونغ، من دون أن يُكَوْكِبَها على الغرب أو يُسبَغ عليها نعوتاً صارخة من الطبيعة. فإذا ما وصفت بـ «المعجزة» فإنما «معجزة الجاز» أو في أبعد حالات الاحتفال بها «معجزة الموسيقى» حصراً.

(٢) المعلومات الواردة عن بيسي سميث مستقاة من:
Elaine Feinstein, Bessie Smith Empress of the Blues, Penguin Books, 1985.

لكن هذا لم يُلغِ بيلي هاليداي الشكل والـوجه والجسم والمـظهر، إذ تحـولت رمزاً جمـالياً وجنسيـاً منكسراً يقـابل الـرمـز الأبيض الـدافق سعادة كما عممته هوليوود الأربعينات والخمسينات.

وفي السيـرة الشائعـة لها، والتي تُشـارك هي نفسها في قَصَّهـا، أن القَيِّم على بيت الدعارة الـذي كانت تخـدمه طفلةً هـو من اتاح لهـا أن تستمـعْ إلى تسجيلات لـويس ارمستـرونـغ وبيسي سميث، بمـا شكـل بداية صلتها باللحن والغناء. أي أن هذا القَيِّم هو من لعب الدور الذي لعبه في الحالة الكلثوميـة «الوالـد» الشيخ إبـراهيم والأستاذ الشيـخ أبو العلا.

فحين كبرت بيلي هاليداي قليلاً عملت مومساً، ليبدأ ظهورها الأول كمغنيـة محترفـة في ١٩٣١ في علب الليـل المعتم لهـارليم. كـذلـك عندما قامت بجولتها الشهيرة التي سبقت التسليم بريادتهـا في ١٩٤٠، لم تكن بلا شركـاء مساوين في الأهميـة ككونت بـاسي وأرتي شو، إلاَّ أنهـا، مثل بيسي سميث، قضت السنـوات الأخيرة من حيـاتهـا بـائسـة وتعيسة، فانخرطت في صراع مرضي ضد الأدمان على الهيرويين الذي غلبها وقتلها في آخر المطاف[٣].

بدورها فإن أديث بياف كان غناؤها مرآة صريحة عن مأساة حيـاتها. فصـاحبة الأغـاني البلديـة الأبـرز والأهم، شـرعت تغني في المقـاهي الباريسية حيث أودعها والدهـا على الرصيف بعـد أن تخلت عنها أمهـا وهي طفلة. ولئن تولت جدتها «تربيتهـا»، فإنهـا ظلت تُغنّي في شوارع

(٣) المعلومات عن بيلي هاليـداي مستقاة من: Billie Holliday with William Dufty, Lady sings the Blues. the Searing autobiography of an American musical legend, Penguin books, 1984.

باريس إلى أن اكتشفها صاحب كاباريه وَفَّـر لها عملهـا الأول في ملهى ليلي، مقترحاً تغيير اسمها من أديث جيـوفانـا غاسيـون إلى أديث بياف وهي تسمية عامية للعصافير.

وخـلال الحرب العـالمية الثـانيـة غنَّت بيـاف للجنـود من مسـاجين الحرب الذين أكثرت من عقد صـلات بهم أقرب إلى الفضـائحية منهـا إلى أي شيء آخر، بحسب السيرة التي وضعتها شقيقتها ومرافقتها[٤].

وإذا كـانت الحـالات الثـلاث هـذه تبسط سِيَـراً فعليـة ومعـانـاة لم يُضَرْ إلى حجبها حـرصاً على صـورةٍ نرجسيـةٍ قوميّـةٍ ما، فـإن نصوص المغنيات الثلاث جاءت تُشبه سيرهن الصريحة.

فالشقاء والشؤون الصغيرة ومناخ الشـارع الباريسي وَجَـدَتْ معادلهـا الحـر في أغـاني بيـاف، أمّـا البلوز الـذي غنتـه بيسي سميث فكـان مـوضوعـه، موضـوع البلوز الأساسي تعـريفـاً، أي الفقـر والاضـطهـاد العـرقي والحب الـذي لا يَلقى مقـابله في غـالب الأحيـان، والإقـرار بالهزيمة على يد عَالَمٍ قاس وغير عابىء.

لـم تُخْفِ السيرة أن بياف غنّت وهي في التاسعة من عمرها:

انني بقرة[٥]	Je suis une vache
بعد ثلاثة أسابيع على رحيله	trois semaines après qu'il était parti
كنت أنام مع أصدقائه كلّهم	je couchais avec tous ses amis

(٤) المعلومات عن بياف مستقاة من:
Simone Berteaut, Piaf, Robert Laffont, 1969.

(٥) كلمة تحتمل بالفرنسيّة، كما هي الحال هنا، معنى المومس.

وترى شقيقتها كاتبة سيرتها سيمون بيرتـو أن كل واحـدة من اغانيهـا ارتبطت بعشيق معين، بل إنها لم يسعها «أن لم تكن سكـرى بالكـامل أن تنام من دون فخذ رجل تقابل فخذها».

ويُشير الكثير من أغاني بيلي هاليـداي إلى العالم الـذي عاشت فيـه مغنية الجاز السـوداء. فمثلاً أغنيـة «بارك الله الـطفل» (God bless the child) تُفصِـح عن الفوارق الاجتمـاعية بين أطفـالِ الأسـر المختلفـة، والرغبات التي تستبد بالفقراء، والصلات مع الآخرين التي تترتب على الفقر والغِنى، من دون الوقـوع في أي تبشير طبقي مضجـر. أما أغنيـة «بلوزيـات بيلي» (Billies Blues) فيظهـر فيها الحب مشـوباً بـالرغبـات والميول والمنافسات الصغيرة، إذ

أُحب رَجُلي	I love my man
أكون كاذبة إذا قلت لا أحبه	I will lie if I say I don't
أمّا أن أترك رَجُلي	but I will quit my man
فأكون كاذبة إذا قلت لا أفعل	I will lie if I say I don't
استعبدتك أيها الطفل[٦] نفسي	I have been your slave baby
ولكن قبل أن أصير لك كلباً	but before I be your dog
سأراك في القبر	I will see you in grave

وتمضي الأغنية التي تُؤَنِّسُ الحُبَّ وأهله وتنقلهم إلى حيثيات الحياة اليومية وتفاصيلها:

لستُ جميلة المرأى	I aint good looking
لكن أمي أعطتني شيئاً	but my mother she gave me something

(٦) مرادف في عاميّة السود الأميركان لـ «الحبيب»، ويرى رالف غليسون أن أغاني هاليداي هي التي عممت هذا الاستعمال «بأكثر المعاني حميميّة بل فرويدية».

it is going to carry me through	شيئاً سوف يحملني عبر
this world	هذا العالم
some men like me because I am rappy	فيحبني بعض الرجال لأنني فرحة
some because I am snappy	وبعضهم لأنني مفرقعة
others think I've got money	وبعضهم لاعتقاده انني أملك بعض المال
some call me Billie	وبعضهم يُسَمّيني بيلي

وفي اغنيتها الشهيرة «لا علاقة لأحد بما أفعله» (Aint nobody's business if I do) والتي كانت غنتها بيسي سميت قبلها، تتساوى حرية الذهاب إلى الكنيسة «يوم الأحد» وحرية الذهاب إلى الكاباريه «طوال يوم الاثنين»، لتنقل الأغنية واحداً من وجوه العلاقة السائدة بين الرجل الأسود وزوجته في الأسر الفقيرة، حيث تعمل المرأة ويستولي الرجل على مالها بعد أن يوسعها ضرباً:

I swear I will call no copper	أقسم أنني لن استدعي الشرطة
if I am beat up by my papa	إذا ما أوسعني أبي ضرباً(٧)

أما إحدى أشهر أغانيها «ثمرة غريبة» (Strange Fruit) فتدور حول أعمال عصابة الكو كلاكس كلان العنصرية البيضاء حين كانت تقتل السود وتُعلِّق جثثهم على الشجر، الأمر الذي رأى جان هموند أنه أوجد لهوليداي مُعجَبين كُثُراً في أوساط الأنتلجنسيا والديمقراطيين واليساريين الأميركان.

ولم تتردد بيسي سميت في أن تسجل في ١٩٢٩ ثلاث أغانٍ بورنوغرافية صريحة كتبها أندي روزوف، وأن تُغنّي بعد انحسارها

(٧) «بابا» (papa) مرادف في عاميّة السود الأميركان لـ «الزوج» و«ماما» للزوجة.

وذهاب ريحها «لا أحد يعرفك حين تكون قد سقطت وأُخرجت» (No body knows you when you are down and out) من وحي تخلي الكثيرين ممن حضنت في زمن صُعودها ونجوميتها عنها.

وفي إحدى أغانيها تقول أديث بياف إنها ليست سوى «فتاة من المرفأ وظل من ظلال الشارع»، فإذا دعت ميلور إلى أن يضع آلامه على قلبها، أردفت بما يُعيد الكلام إلى أشيائه الصغيرة، داعية إياه أن يضع قدميه على الكرسي(٨)!

لم تُشكِّل أم كلثوم ما شكلته المغنيات الثلاث اللاتي سبقت الإشارة إليهن، ولا ارتبطت بسياقات فنية نتجت عن ظروف معينة بقدر ما عكستها وعبّرت عنها.

فإذا كانت أسمهان قد غنت «ليالي الأنس في فيينا»، وتولى محمد عبد الوهاب غناء وتلحين قصائد اشتهرت بدلالاتها التي باتت عناوين لها كـ «النهر الخالد» و«جندول» البندقية، فقد غابت الدلالات النسبية غياباً شبه كامل عن الغناء الكلثومي.

ففي هذا الأخير طغى كلام عام، إلّهي ولاتاريخي، طغيان السحري المطلق على التقريبي الملموس، فلا تعرف هذه السحرية غير استثناءات ضئيلة تتوافر فيها الحدود الدنيا من الدلالة كذكر فصول السنة (الربيع، الخريف) أو ذكر الجهات («أغار من نسمة الجنوب»)، من دون أن ينشأ أي معنى فعلي عن هذه التسميات العامة.

بدورها تولت قصائد لا يعوز معظمها الابتذال، نقل الصور واللوحات السحرية هذه في حركة من التداعي الحر حيث الأول

(٨) Je ne suis qu'une fille du port, une ombre de la rue
. . . .
Vos peines sur mon cœur et vos pieds sur une chaise.

يستحضر الثاني عبر آلية شديدة البساطة، الشيء الذي ينطبق على أكثر قصائدها فصاحة:

هـذه ليـلتي وحـلم حـيـاتـي بـين مـاضٍ مـن الـزمـان وآتِ

لتتدهور القصيدة عبر أبياتها التالية في تداعيات كثيرة مشابهة. وما قَصَّر عنه جورج جرداق في القصيدة المذكورة أدركه الهادي آدم حين كتب:

هـذه الدنيـا كتاب أنت فيـه الفِكَر هـذه الدنيـا ليال أنت فيهـا العُمُر
هذه الدنيا عيونٌ أنت فيهـا البَصَر هذه الدنيـا سماء أنت فيهـا القمر

يستحيل في هذه الكلمات، البحث عن زمن أو مكان أو وسيلة مواصلات أو صِلَة قرابة أو وضع اقتصادي أو مزاج أو أي تذكير بعالم مُحدَّد نعيش فيه ونخضع لشروطه وأفكاره وأهوائه، ممارسين تبعاً لهذه الشروط، علاقاتنا الإنسانية بما فيها الحب.

فالنص الكلثومي يشبه شخصية أمّ كلثوم قياساً بشخصيات المغنيات الأخريات، الأمر الذي يتعدى الصورة الفعلية للمغنية ليسري أيضاً على الصورة السائدة المصنوعة بخليطها الفعلي والمُتَوَهَّم(٩).

ولا يكف الزمن في النص الكلثومي ينم عن هذا الميل الطاغي، وهو ما يجد مداه في الأغنية الصوفية كما سنرى لاحقاً. فالزمن، وهو التذكير الضاغط الدائم بالعالم المحيط وناسه، وايقاع الذاكرة وضبطها الاجتماعي والمعيار الذي تقاس عليه احتمالات المستقبل، هو في

(٩) في عملية صنع الصورة هذه لم يؤخذ في الاعتبار خَلْقُ شبه بين أمّ كلثوم وناس عاديين (جمهور مفترض) على غرار صنع صور فنانات أخريات. هل شوهدت لها صورة وهي في مطبخ؟ تأكل؟ تنام؟ حتى لا نقول: تلاعب قطة أو تكشف عن فخذيها. وقد سبقت الإشارة إلى أن الأشخاص الذين «مَثَّلَتْهُم» أثناء شبابها في السينما لا يربطهم أي رابط بعالمنا.

الغناء الكلثومي موضوع للاندهاش إذ «كم توالى الليل بعد النهار» كما في «رباعيات الخيام» الشهيرة، أو أنه الغامض الكريه الذي يترجح بين ماضي «العذاب» ومستقبل «السراب»، إذ بحسب عبدالله الفيصل:

لا تقل اين لياليـنا وقد كانت عذابا
لا تسلني عن أمانينا وقد كانت سرابا

لكن الزمن كثيراً ما يحتل مرتبة أعلى في غموضه وكراهيته، فيصير قائلاً لا يرحم، يُهَدَّد به الآخرون:

رايحه سيبك للي ما بيرحم ولا تقدر عليه
مش حقولك انت عارف الزمن راح يعمل ايه
الزمن دايماً حالات ياما بيغير حاجات
كل ما بيدور بيبدل مطرح الضحك الآهات

وفي هذه النظرة الكابوسية تكون الأحلام المخبأة، للمستقبل، والتي توصف عادة بالسعادة والبهجة، هي الذكريات إياها، إذ:

كيف انسى ذكرياتي وهي أحلام حياتي؟

لا يقتصر الأمر، إذن، على إعدام كل فارق بين الماضي والمستقبل، وبين عموم الأزمنة تالياً، بل يتقدم بعث الماضي بصفته أمنية المستقبل وهدفه(١٠)، حتى حين يكون الماضي مُجَرَّدَ حقل للألم والجراح، وهو غالباً ما يكون كذلك.

فلئن

رجعوني عينيك لأيامي اللي راحوا علموني اندم على الماضي وجراحو •

(١٠) بما يبعث على تذكير يصعب الأغفال عنه بالحزب السياسي الذي لعب أبرز الأدوار في تاريخ العرب المعاصر، كشريك لأم كلثوم في ثقافة «الرسالة الخالدة».

ففي هذا الماضي الذي تندم عليه:

لا شاف القلب قبلك فرحة واحدة   ولا داق في الدنيا غير طعم الجراح

ربما كان التعلق العربي بالمثال البدوي ـ البطولي، الذي هو بدوره «ذو عصر بلا زمن»، سبب ما يصفه رافاييل باتاي بـ «اللاتاريخية النموذجية عند العرب»(١١)، والتي عكست نفسها في جوانب أخرى من ثقافتهم.

فرفض العربي لـ «طغيان الساعة» هو ما يجد «تعبيره المبدع في العالم التقليدي للموسيقى العربية. وقد أشار جاك بيرك إلى أن الموسيقار العربي وهو يعزف في حفل موسيقي قد يجد نفسه مأخوذاً «فينتحي جانباً عن الأوركسترا، ويرتجل لساعة أو حتى ساعتين. وهكذا، كما يقال، لمع للمرة الأولى مطرب المستقبل محمد عبد الوهاب حين غنى في طنطا [. . .] فقد بدأ يرتجل بطريقة يحسبها الغربي مضادة للتناغم، لكنها هي التي خلقت له الشهرة»(١٢).

ولم تنجُ الفنون التزيينيّة من هذا المصير، فكانت «أحد الحقول التي يظهر فيها التعلق العربي بالمثال واهمال الواقع على نحو شديد السطوع. والراهن أن تعبير «فنون تزيينيّة» حينما يصار إلى تطبيقه على المحاولة الفنية العربية يبدو نوعاً من الحشو، لأن الفن البصري العربي كله تزييني وغير تمثيلي إلا ما ندر جداً منه». وإمعاناً في شرح هذه الظاهرة يلاحظ باتاي أن «الواقع كله بدا للعقل العربي الذي يسيطر عليه الإسلام طبيعة سريعة الزوال، بحيث أنّ تمثيلها في شكل فنّي هو من قبيل التمرين على السخافة. صحيح أن هناك تَحَرّياً إسلامياً تقليدياً

(١١) Raphaël Patai, The arab mind, op. cit., p. 74.

(١٢) ibid., p. 171.

لتمثيل الكائنات الحية، خصوصاً البشر، لكن الفنانين العرب لو اعتبروا أن هذا النمط من الفن يسترعي انتباههم، لتجاهلوا بحبور هذا الطلب (الديني) كما فعل زملاؤهم في تركيا وإيران وبلدان أخرى مسلمة غير عربية»[١٣].

وبدوره فحين يُدافع الكاتب ووزير الثقافة المصري السابق ثروت عكاشة عن النظرة العربية ـ الإسلامية إلى الفن، يدافع عن فن كان ولا يزال «أكثر جنوحاً إلى الخلق منه إلى المحاكاة التي كانت من خصائص الفن الاغريقي وحده»[١٤].

بهذا المعنى تلوح أمّ كلثوم التي تم تنزيهها عن تأثُّر بالغرب طاول أسمهان ومحمد عبد الوهاب وغيرهما بنسب متفاوتة[١٥]، خالقة يتكرر معها المعنى نفسه والقول نفسه والأداء نفسه، على غرار النمنمات التي تكتسب أهميتها من تضاعيفها الصغيرة ومن «خلودها» غير التمثيلي المتفلت من ضوابط الزمن والمكان والدلالات. ولم يَفُت

(١٣) ibid., p. 167.

(١٤) د. ثروت عكاشة (تحقيق)، معراج نامه ـ أثر إسلامي مصوّر ـ دراسة ونص. الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٦.

(١٥) إذا كان من البديهيات الكلام عن دور التأثر بموسيقى اليونان في خلق العصر الذهبي للموسيقى العربية إبان العصر العباسي، فليس مجرد مصادفة أن سيد درويش الذي «سار في طريق جديدة» تميز فيها عن الحامولي وعثمان وحجازي وعبد الحي والقباني والصفتي وغيرهم، ومَلَكَ «روح التجديد في موسيقاه» و«كان يعلم أن الموسيقى الغربية متقدمة في العلامات الموسيقية والتسجيل والتصوير وتعداد الأصوات»، هو الذي صور في الحانه «كل خصائص الشعب المصري بكل طبقاته وخاصة الطبقات الشعبية». انظر أحمد الجندي، رواد النغم العربي، سبق الاستشهاد، ص ١٠٧ ـ ١٢١.

الباحثة في الرقص الشرقي ويندي بونافينتورا أن تلاحظ هذا الشبه بين النظام الموسيقي العربي حيث «يأخذ اللحن ويحيك أنماطاً مُعقّدة حوله» وبين الفن الإسلامي الذي «يأخذ موضوعاً مركزياً ويزينه بنمط من الزخرفات العربية»[16].

غالب الظن أن الخلق والدوران حول الذات من خلال «الموضوع المركزي»، كما في المنمنمات والغناء الكلثومي، يرتبط أحدهما بالآخر على نحو لا يُخفي نرجسية المصدر والوجهة. فالخلق يتم عبر الدوران حول الذات، أو أنه هو الدوران حول الذات نفسه، فيما الخالق الصانع مأخوذ بصنيعه حتى أدق تفاصيل هذا الصنيع الذي هو بعضه. ويصل التماثل هذا إلى الحدّ الذي يجعل النسيان يطوي الآخر أو الثالث، فينشأ بين الخالق وبينه نظام مراتبي صارم يستحيل التغلب عليه.

يشبه هذا الدوران حول الذات وتجديد خلق العالم من خلاله، افراط بعض الأمهات في التحدّث عن أولادهن تدليلاً على اضطراب علاقتهم بالعالم الخارجي. لكن على عكس الأهل الذين يكثرون التحدث عن صنيعهم، وصولاً إلى أدقّ تفاصيل أشكالهم وملبسهم وكلامهم بما يؤول إلى تنفير الآخرين وادراجهم في مرتبة علاقات بعيدة، يقود صنع المنمنمة والأغنية الكلثومية والعودة المتكررة إليهما وإلى تضاعيفهما، إلى تجديد الربط بـ «الشعب» و«الجماعة»، حيث المصنوع هنا هو بعض الذات المفترضة للشعب والجماعة هذين.

إن «الحب» كما يعيشه العرب ويعرفونه، والأدق: يعرفون صورته، هو الذي يحتل موقع الصدارة من النص الكلثومي الفاقد للدلالة، لكنه

(١٦) Wendy Buonaventura, Serpent of the Nile..., op. cit., p. 173.

في تَخَفُّفِه الدائم من أحمال الأرض وأثقال العلاقات والاجتماع، يبقى حُبّاً من دون علاقة ومن دون آخر، متجهاً دائماً إلى الإعلاء والتصعيد، ومُبالِغاً في تهذيب الرغبات طمساً وتقنيعاً وضغطاً وتحويراً.

يكاد هذا الحب المتمركز حول نفسه، والذي «أمره لا بايدك ولا بايدي» ـ يكان أن يكون حب الذات للذات، أي الحب الذي لم يبق منه إلا «جوهر» يغتذي به ويغذيه بحيث يلتغي كل موجب لعامل خارجي وافد عليه كاللقاء أو الوصال باللغة الكلثومية:

سافر في يوم ما واعدني   على الوصال وعاهدني
وكان وصاله وداع   من بعد طول امتناع

بهذا فإن ما يعادل «الآخرين» المستبعدين عن الأهل الذين يُكثِرون التحدث عن أطفالهم، خلقهم وصنيعهم، هو في الحالة الكلثومية الحياة الفعلية بنبضها وعلاقاتها، حيث يتساوى اللقاء والوداع تساوياً تاماً. فما أن يُشار عَرَضاً وإلماحاً إلى هلام تجربة حتى تكون العودة إلى ذاك الجوهر العظيم:

صبّحت أحب الحب   من بعد عشق الحبيب

فالحب، والحال على ما هي عليه، إمّا أن يكون جميلاً أو قاتلاً، جنة أو ناراً، مواده الجراح والروح والصبر والأسى والفرح والشوق، إذ «الحب كلّو نعيم»، أو في وصف الحبيب:

ان صبر يصبر على روحه   وان بكى يبكي على ناره

وفي كائن كهذا لا تخالطه التجربة والوسطاء والبشر، تصير حالات التمرد والغضب والانفعال والسعادة حالات تتم في ذات الحبيب المحبوب، أو في توهم ذاته وبحيث لا يسع أحداً أن يعقلها:

خاصمتك بيني وبين روحي   وصالحتك وخاصمتك تاني

ولئن بقي أقصى الخيال أفقاً مفتوحاً ومتاحاً لمثل هذا الحب، فإن الجانب الكاريكاتيري يبقى هو أيضاً ماثلاً بقوة من خلال الصور المعاقة التي ينتجها فقدان التجربة، اتمثّلت هذه الإعاقة بترداد مبتذل شبه مسجع لغرام مستقى من الذاكرة الجمعية كمجرد مألوف إيقاعي:

أنا قلب خفاق في دنيا الأشواق
أنا روح هيمان في وادي الأشجان

أو من خلال تأليف لغة حُبيّة واضحة الافتعال في دمجها أزمنة متفاوتة وأعمار رغبات مختلفة:

هل رأى الحب سكارى مثلنا كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه حولنا
وضحكنا ضحك طفلين معاً وعدونا فسبقنا ظلنا
وانتبهنا بعدما زال الرحيق وافقنا ليت انّا لا نفيق

غني عن القول إن ما سبق وصفه يعني ببساطة غياب الحب الفعلي عن الغناء الكلثومي، فالأخير، ومن خلال اللاتاريخية التي يحملها، لا يقول إلا صعوبات الحب واستحالته، ومن ثم احباطاته[١٧] فتحقق الحب لا يكون غير ذريعة عابرة للوقوف طويلاً على الهجر والفراق[١٨] بما يجعل الاستغراق فيهما يقيم على مرمى حجر من المتعة المازوشية:

يا للي كان يشجيك أنيني كل ما أشكو لك أساي

(١٧) بين قصائد أخرى تكاد «أمل حياتي» لأحمد شفيق كامل تكون أوضح التعابير المتلوية التي لا تلبث أن تكتشف حدودها فتنضبط بها: «خد عمري كلو بس النهار ده خليني أعيش»، وصولاً إلى «وسيبني أحلم يا ريت زماني ما يصحنيش».

(١٨) بالمعنى الذي تذهب إليه عبارة «الوقوف على. . . الأطلال» عند عرب الجاهلية.

كـان منـاي يـطول حـنيـنـي   لـلبـكـا   وانـت   مـعـاي
حـرمـتـنـي مـن نـار حـبـك   وانـا حـرمتـك من دمعي[١٩]

فبحسب تعريف قاموسي، لا تعدو المازوشية كونها «انحرافاً يجعل المرء يسعى وراء اللذة الجنسية من طريق الأذى الجسدي والمهانات»[٢٠] يُنزِلُهَا به آخرون، ويُنقل عن مازوخ الذي اشتق التعبير من اسمه، القول «انني أجد جاذباً غريباً في الألم، وما من شيء يمكن أن يُطفىء توتر الهوى عندي إلا الطغيان والقسوة، وأساساً خيانة المرأة الجميلة»[٢١].

لكن حين يصل اشتهاء الألم إلى حرمانه من «نار» حبه، وحين يبلغ الحال درجة التقلب «على جمر النار» كما في أغنيتها «يا ريت» يكون

(١٩) أو، بين أمثلة أخرى كثيرة:

أقـدر أجـيـب الـعـمـر مـنـيـن   وارجّـع الـعـهـد الـمـاضـي
أيّـام مـا كـنّـا أحـنـا الاتـنـيـن   انـت ظـالـمـنـي وانـا راضـي

(من «جددت حبّك ليه؟»)

(٢٠) Petit Larousse en couleurs, 1980, p. 566.

(٢١) Petit Robert. Dictionnaire Universel des Noms Propres, 2, 9e édition 1985, p. 1581. وبرغم أن أمّ كلثوم عودت عينها «على رؤياه»، كما تقول إحدى أشهر أغانيها، إلا أنه لا يلبث أن يلوح طغيان الحب له وهو غائب عن عينها لكثافة أفعال الحب التي تمارسها في ظل غيابه فيما لا يرتبط حضوره بأي غنى يذكر:

وان غـبـت يـوم عـنّـي   افـضـل أنـا وظـنّـي
يـقـرّبـك مـنّـي   ويـبـعـدك عـنّـي

....

أبـات عـلى نـجـواك   واصـبـح عـلى ذاكـرك
واسـرح وفـكـري مـعـاك   لـكن غـالـبني الشـوق في هـواك

أمّا في قصيدة «وليلي احتار» فيحضر البعد والترك في أثناء اللقاء كأنهما هما المرغوبان.

قد تم تحديد المصدر الرباني (لا الإنساني) للعذاب. ذلك أن «التمثيل بالنفس من الأفعال النادرة، وقلما تُستعمل فيها النار ذات الصفة الدينية الجليّة. والتحريق إذا ما استُعمِل، استعمل في الجثث والرمم وليس في الأجسام الحية. فهو، في هذه، عقاب إلّهي. لذا لا يبعد أن يكون قبض قيس (مجنون بن عامر) على الجمر [...] من غضب الله وسخطه»(٢٢).

ينجم الحب هذا، في الوجه الثقافي على الأقل، عن تضافر عاملين يضربان جذورهما بعمق في الثقافة والتاريخ العربيين. أولهما الوحدة التي أقامها الإسلام بين الديني والزمني(٢٣)، مؤدية إلى تسريب الغرائز والرغبات المقموعة من خلال حِلّة دينية وصياغات وحِيَل صوفية تستجيب لخصاء الدلالات، وتالياً لاقتصاد في التعبير على عمومه.

أمّا الثاني، فهو الخط الحاد الذي يفصل بين الذكورة والأنوثة، والذكر والأنثى، في المجتمع العربي - الإسلامي مُفضياً إلى التسريب والمداورة إياهما. صحيح أن هناك «بوناً شاسعاً يفصل بين الموقف الإسلامي من الجنسية (Sexuality) وذاك المسيحي. فالورع المسيحي أمَرَ تقليدياً بالتعفف الجنسي، فلم يكن الزواج نفسه، بحسب التقليد

(٢٢) وضّاح شرارة، أخبار مجنون بني عامر، سبق الاستشهاد، ص ٦٦.

(٢٣) حتى «المدينة» كأرقى الأشكال المادية التي تنتجها الحضارة الزمنية لا ينفصل مصدرها في العربية عن «الدين». انظر في معنى المدينة، خصوصاً يثرب التي كُرِّمت بأن أُطلقت عليها التسمية:
Bernard Lewis, The political language..., op. cit., p. 33 وفي المجال الفني نفسه فإن الفرقة الغنائية في شكلها البدائي، أي أولئك الذين كانوا يرددون الغناء مع المغني، فكانوا في مصر يسمونهم «مذهبجية» وذلك «نسبة إلى مذهب». أحمد الجندي، رواد النغم العربي، سبق الاستشهاد، ص ٤٢.

البولسي، إلا من قبيل آخر الدواء، فيما على العكس تبدو الجنسية في الإسلام مما يستحسن تلبيته شرطاً لتحقيق الانسجام الاجتماعي للأمّة»، إلا أن من الصحيح أيضاً أن «الإسلام، للسبب هذا بالضبط، يحصر حركة النساء في المجالات التي يتمكن الرجال من السيطرة عليها. فإذا ما اطلقت جنسية الرجل والمرأة على السواء (والجنة في الإسلام محلّ لذّة شهوانية أبدية) صار من المُلِحّ اخضاع النساء»[٢٤].

وتبعاً لوحدة الزمني والديني، لا يعود الفصل بين الجنسين موقفاً يتصل بالحيز الديني وحده، بل يصبح أيضاً جزءاً من الحيز الزمني، من أعرافه وعاداته وتقاليده. فإذا ظهرت الرغبة في التخلص من هذا الفصل حادة حِدَّة الفصل نفسه، إلاّ أن ارتباط الأخير بالحيز الديني يجعل الرغبة ممنوعة ومعاقة ومحتقنة.

وما ينطبق على الحب الكلثومي بحدوده النهائية القاطعة، ينطبق على الليل الكلثومي الذي يُغاير ليل الغناء الآخر، الأوروبي مثلاً. فهنا يلوح التفلّت من قيود النهار، بعمله ووتائره وقيمه وأخلاقه تفلتاً يمارسه أفراد يعودون طوعاً إلى نهارهم ويستأنفونه. فلا الليل أصلاً مقطوع قطيعةً مُبرمة عن النهار، ولا الكبت الجنسي هو ناظم العلاقة بالجنس الآخر أو الحائل دونها، أما الأفراد فليسوا بدورهم في حاجة إلى كائن أعلى يردهم إلى «صوابهم».

في المقابل يبدو الليل الكلثومي ـ وعند أمّ كلثوم «لا غناء إلا الغناء الليلي ولا غرام إلا الغرام الليلي»[٢٥] ـ مأوى صعوبات الحب

(٢٤) Mai Ghoussoub, Feminism — or the eternal masculine — in the Arab world, New Left Review, 161, January-February 1987, p. 5.

(٢٥) Joseph Samaha, La gardienne du temple..., op. cit., p. 242.

واحباطاته وحاجته إلى التعبير المداور، وهو تالياً بيت العقدة الأخلاقيـة في عالم تسوده الثقافة العربية ـ الإسلامية.

فكاتبة سيرة أمّ كلثوم لا تُخـطىء كثيراً حين تصف بتفـاخر «آهـاتها» التي «تملأ ليالي القـاهرة وسمـاء الأمة العـربية»[(٢٦)] حيث يقـع التفجّع الكلثومي على مدن تأكل الفجائع أكبادها. فهذا الليل يُطلِق الحبَّ في حدود لجمه إيّاه، مُشيراً إلى فِصام عربي لا يصعب توفير الأدلّة الكثيرة عليه ومُعلناً قطيعة الليل الكاملة عن نهار القمع الصريح. وهو في فعله هذا يُعيد إدراج أهل الليل، وهم محبطون مهزومون، في النهار العادي الآمن، أي إنَّه، إذن، ليل الاختفاء عن عيون السلطة[(٢٧)] لا في حـدودها السيـاسية فحسب وإنمـا أيضاً من حيث هي نـظام أخلاقي وقِيَمِيّ[(٢٨)] يسحق الفرد في فرديته التعبيرية، جنسيةً كـانت أم غير جنسيـة. بَيْدَ أن هذا الهرب من السلطة يصحبه الإمتلاء الـدائم بسلطةٍ، أسَّستها وحـدة الديني والزمني، بـالغة الجبـروت، ينبثق عن تقاليـدها إحكـامُ الفصلِ بين الجنسين[(٢٩)].

يتحـول الليل الكلثـومي، إذن، إلى عالـم آخـر لا صلة له بـالعالـم،

(٢٥) Joseph Samaha. La gardienne du temple..., op. cit., p. 242.

(٢٦) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٢٧٠.

(٢٧) أو «الرقيب» الذي أكثر الشعر العربي من الإشارة إليه.

(٢٨) في مقابل الليل ـ الملجأ والملاذ، يلاحظ بيرنارد لويس أنه «في فرنسـا كـان الملك يتباهى بتسميته الملك ـ الشمس. أما الشمس في الشرق الأوسط فلم تكن صـديقاً مفيـداً بل عـدواً مُخفياً». Bernard Lewis, The political language..., op. cit., p. 21.

(٢٩) بالمعنى نفسه كم أسقط العرب أنظمة سياسيـة في ظل شعـار «الله أكبر» أو الـزعيم الفلاني «عدو الله»!

وهلام جنسي لا تربطه صلة بالجنس تجربة كان أم اختياراً[٣٠].

فهو يجعل التمني الجنسي قابلاً للاصطباغ بانتظار الحل السعيد[٣١]، كما يجعل أهله ـ «أهل الهوى» ـ أناساً بائسين سُلبوا خيارهم وأضحوا طائفة خانت لسانها الألسنة واللغات واستبدّ بها عبق جنسي غامض.

ففي هذه الطائفة الليلية:

فيهم كسير القلب والمتألم والّلي كتم شكواه ولم يتكلم
واللي قعد بعد الحبايب وحده وبات حزين يشكي هيامه ووجده
يشكو ولا مخلوق سمع شكواهم إلا الكواكب في السما سمعاهم
يطولوك يا ليل بالسهد والأفكار والشمس بعد الليل يطلع عليهم نهار
وبعد طول الويل تعود لهم ياليل
هو يقول يا ليل واحنا نقول يا ليل
وكلنا بنقول يا ليل أهل الهوى يا ليل[٣٢]

(٣٠) تقارن انجيلا ماكروبي بين أثر الصورة (image) التي يُعممها التلفزيون ووسائل الاتصال في المجتمعات المتقدمة، وأثرها، هي نفسها، في المجتمعات المتخلّفة أمّا وقد باتت الوسائل إياها تنقلها إلى تلك المجتمعات حيث أن الأولى تستند إلى تجْربة تفتقدها الثانية التي تقتصر «تجربتها» على الصورة. انظر:

Angela Mc. Robbie, Post modernism and popular culture in: Lisa Appigranessi (ed), Post modernism, I.C.A. documents, Free association books, London, 1989, p.169.

الا ينطبق هذا البحث عن الضباب على الكثير من الشعارات السياسية عند العرب؟

(٣١) حول الليل العربي من خلال «ألف ليلة وليلة» وصلته بالحظ وضربة الحظ كمقابل للعمل (الجهد، التخطيط)، انظر:

Raphaël Patai, the arab Mind, op. cit., p. 114.

(٣٢) أو كعينة أخرى، من أغنية «سيرة الحب»، عن طائفة أهل الهوى:

فات من عمري سنين وسنين شفت كتير وقليل عاشقين

ولئن كان الليل الكلثومي مأوى لاحباطات الحب واستحالاته، فإن تناقضات طائفته المحبطة لا يمكن أن تعثر على حل لها. فهي قد تبحث عن شهادة البدر:

وادوق نعيم الوصال والبدر شاهد علي

أو عن النوم خاتمة لِلَيلٍ مسدود:

بعدما اطمن عليك حيجيني نوم

أو عن الفجر بِخَلاَصِيَّته وورديته:

وهلّ الفجر بعد الهجر بنورو الوردي بيصبّخ

أو عن الاستعارة الدينية الصريحة:

الليل بعدما كان غربه مليته أمان

....

الحب نعمة مش خطيّة

الله محبّة.. الخير محبّة.. النور محبّة.. يا رب

لكن الليل الذي يمتلىء «أماناً» بعد أن كان «غـربة»[٣٣]، يفقد كل صلة له بالليل المديني القلق والمتداخل والملتبس، ليتحول، كما

= اللي بيشكي حاله لحاله واللي بيبكي على مواله
أهل الحب صحيح مساكين

(٣٣) حتى أن أحدهم رأى أن أمّ كلثوم في انعطافها عن «الاغاني المبتذلة المائعة» للمغنيات السابقات عليها، «أعادت إلى المدينة الرشد والصواب». حياة وأغاني كوكب الشرق سبق الاستشهاد، ص ١٢، بما يحمل على التذكير بالسيناريوهات الخَلاَصِيَّة الشهيرة حيث تمتلىء الأرض «عدلاً» بعد أن مُلِئت جوراً، بحسب الرواية الشيعية الإثني عَشَرِيَّة.

سنرى لاحقاً، إلى بعض «ثقافة الطهارة من خليط المدينة ومن الـولادة فيها»[٣٤].

فالمدينة، خصوصاً ليلها، مسـرح اللعب والغربـة اللذين لا يعرفـان هوية ناصعة ولا يرسوان على «أمان». ومن قبيل ضبط الأمور والحؤول دون ذهاب «الرشد والصواب»، يرتسم الليل الكلثومي كاستعارة للقليل من اللعب والغـربة[٣٥] وإفضـاءً إلى الكثير من الأمـان الريفي الضـارع إلى الله.

ليس هذا الليل غير امتداد لتقليد ليلي عَايَشَهُ وجاراه وعمـل بموجبـه مغنون أقل شأناً من أمّ كلثوم. فالشيخ يوسف المنيلاوي، مثلاً، «كـان السمِّيعة كالعـادة يستعيدونـه ويستزيـدونه حتى مـطلع الفجر. فـإذا أدوا الصلاة انصرفوا ديناً ودنيا»[٣٦].

أمـا في حالـة أمّ كلثوم، فـلا يقتصر الأمـر على «أمان» الصـلاة، إذ يأخذ «الـزعيم» على عاتقـه امتصاص مـا تبقى من آثار الليـل وطاقتـه، تاركاً لـ «جماهيره» أن تنام ملء جفـونها. فبعـد الحفلة الساهـرة «تهرع إلى النيـل [. . .]. قـد لا يعـرف الكثيـرون أنـه عنـدمـا يتهيأ مـلايين الساهرين العرب للنوم بعد ليلة أمّ كلثوم، تظل هي متيقظة ما تبقى من ساعات الليل. فأمّ كلثوم لا تنام تلك الليلة. إن نشوة الجمهور تنعكس عليها وتمسها فتسري فيها تياراً من الحيوية الدافقة»[٣٧].

(٣٤) وضّاح شرارة، المدينة الموقوفة، سبق الاستشهاد، ص ١٨٢.

(٣٥) وهـذه حدود مـا يتراءى للبعض تمرداً، هو بـالتعريف بـالـغ الشكليـة، استـرخـائي وتنفيسي.

(٣٦) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ١٥٨.

(٣٧) المرجع السابق، ص ٣٨٦.

يلوح الليـل الكلثومي استسـلاماً طِفْلِيّـاً أو استسـلامـاً للطِفْلِيَّـةِ عنـد العرب. فاللغة التي تجمع التعبيـر عن الذكـر وعن الأنثى، صادرة عن كائن مُفارِقٍ متعالٍ على الجنس، يرعى ولا ينام، تردّ إلى انسجام نَقِيّ وفردوس مفقود يَلُفّان أطفالاً ذاهبة إلى اسرّتها.

ومثـل هذه الـرغبة لا تُخفي طبيعتهـا ووجهتهـا: رغبـة في الأم التي يغلب حنـوها على قـوتها، بـدلاً من الأب ذي البأس المحض، وحنين إلى طمـأنينة المـاضي الذهبي المرشـح دائمـاً للبعث بـدل الحـاضـر السلطوي العاري[٣٨].

وإن تَيَسَّرَ لهذه الرغبات أن تتسلل إلى الجماعة العـربيّة في الليـل، تجـد نفسها أمَـام اثنين لا ثـالث لهمـا: الإنكفـاء أمـام المقـدسـات أو الاحتيال متوسلة بمقدسات من نوع آخر. لهذا كان الغناء الذي يعكس الليـل وينشئه في آن معـاً، مُتصالحـاً مع الأنـظمة والقِيَم، ومُعبِّـراً عن شعوب تَوَّاقة إلى طفولتهـا وَسْطَ عالم هـارب من معناه ودلالاتـه ـ عالم يستعيض بـ «الخلود» و«الأصـالـة» عن مُـدُنٍ لا تـزال تسكنهـا القـرى، واجتماع وسياسة لا يزالان ديناً.

(٣٨) برغم الفوارق يَصُحّ في الكلثوميـة بعض ما يصح في القصص الشعبي عند العـربي الذي يجد فيه «بديلاً خيالياً عن التجربة الممنوعة عُرفاً وتقليداً، ويشـارك بنفسه مـع هؤلاء الأبطال في تحقيق معجزات. . .»، الدكتور صادق جلال العـظم، في الحب والحب العذري، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، دار العودة، بيروت، ص ٦٩ ـ ٧٠.

التكفير
عن الهجرة

رسمت الحياة الفعلية أو المصنوعة التي نُسبت إلى أمّ كلثوم، كما رَسمت أمّ كلثوم نفسها في ما غنته، عناصر شخصية تُشبه شخصيات الصوفيين العازفين عن الدنيا.

فالسيرة لم تبخل عليها بعدد من الملامح النبوية التي يعود بعضها إلى الطفولة، كالتأكيد على فقر وإدقاع إرتبطا بولادتها وشاركت الطبيعة نفسها في تكريسهما، بما يجلو على نحو أفضل حجم الانجاز الخَلاصي الذي أحدثته هي بنفسها[1].

وكما ختمت حياتها بالأغنية الصوفية، إذ «لأمر ما كانت الوصلة الثانية والأخيرة من آخر حفلة غنتها أمّ كلثوم في يناير ١٩٧٣ أغنيتها الدينية الصوفية «القلب يعشق كل جميل»[2]، فهي ابتدأت غناءها

(١) إذ «لم يمضِ على ولادة البنت اربعون يوماً حتى أُصيبت برمد في عينيها، وفزعت الأم وضاعف وجيبها قلة حظّ الأسرة من المال، فلم يتم تطبيبها إلا بعد أن باعت الأم سواراً تملكه». دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٦٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٤٦.

بـالغناء الـديني فكانت أغنيـة الحب الأولى التي غنتهـا دينيـة[٣]، كمـا كانت القراءات الصوفية بين قراءاتها الأولى بُعَيْدَ نزولهـا من قريتهـا طماي الزهايره إلى القاهرة[٤]، وتزعم إحدى الروايـات أن رجلاً صـوفيّاً كـان أوّل من تـوقع لهـا «الأهمية في المستقبـل» وكانت لا تـزال في حداثـة سنِّها[٥].

في القاهرة عاشت أمّ كلثوم على هامش المدينـة تمامـاً، أو بحسب روايتها هي عن نفسها:

> «خلال السنوات الأربع الأولى من حياتي في القاهرة، لم أذهب أبداً إلى السينما ولم آكل في مطعم ولم أدخل أيّ دكان أو مخزن. بقيت في البيت مع أمي وقرأت واشتغلت على موسيقاي. ذهبت مـرة مع أبي إلى المسـرح الملكي لأشاهـد مسرحيـة يلعب فيها علي أفنـدي القصار»[٦].

وحتى بعد أن بدأت الشهرة تحف بها وباسمها، ظل خبر صغيـر في الصحف يُفسره أبوها بأنه مُسيء لسمعتها، يحمل العائلة على التفكيـر الجدي في الرجوع إلى القرية[٧].

ولم تقتصر أم كلثوم على إدانة المدينة واختلاطها وتهتكها وخلاعتها يوم كانت العاصمة المصرية، في مطالع القـرن، تفتح ذراعيهـا لفنانين وفنانات أجانب يتركون بصماتهم على الذوق المحلّي المصري[٨].

(٣) Ahmad Ubaydli, Umm Kalthum..., op. cit.,p. 220.

(٤) Excerpts..., op. cit., p. 151.

(٥) Ahmad Ubaydli,..., op. cit., p. 152.

(٦) Excerpts..., op. cit., p. 152.

(٧) ibid., p. 152-153.

(٨) ibid., p. 155-157.

أكثر من هذا، نَمَتْ أمّ كلثوم فنياً بالضد من المدينة، وفي سياق من الصراع معها، تماماً كما تنمو الثَورات والدعوات المهدوية إلى الخلاص والفضيلة.

والراهن أن السيناريو الرؤيوي النبوي يَصحّ تماماً في رواية الصعود الكلثومي كما تنقله صاحبته. فالفساد وتشوه الذوق عمَّا المدينة، في رأيها، إلى حدّ أنَّ ملحناً كسيد درويش «اضطرته الظروف لأن يكتب مثل هذه الأغاني الشعبية في السنوات التي سبقت وفاته»[٩].

وجاءت أمّ كلثوم التي تُنشد «أغاني دينية» وأغاني «للنبي محمد»[١٠] وتلبس الطرحة والعباءة الزرقاء الطويلة»[١١] لتُواجه «هذ النوع من الجمهور» الذي استهجنها في بحثه المحموم عن «أغاني اللهو» وأخضعها إلى «ضغوط متواصلة» كي تُغنّي أغاني شعبية[١٢].

ولا تكتم أمّ كلثوم طبيعة القطاع السكاني الذي غنَّت له ومثلت قيمه وذوقه، كقطاع ريفي متخلف عما آلت إليه مدينة القاهرة بعد الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩.

فأسطوانتها الأولى أمكن بيعها من دون أن تكون صاحبتها قد عرفت في العاصمة، ذلك أنه، وكما تروي بنفسها،

> «كان لي جمهوري في القرى والبلدات حيث غنيت كطفلة وكفتاة صبية. ولأنه لم تكن هناك محطات إذاعية تصل إلى مناطق الريف،

(٩) ibid., p. 156.

(١٠) ibid., p. 157-158.

(١١) ibid., p. 157.

(١٢) ibid., p. 158-159.

> بدا حمل اسطوانة لي من القاهرة إلى القرية بمثابة هدية كبيرة»[١٣].

لم تعش أمّ كلثوم في القاهرة غريبة عن السينمات والمطاعم فحسب، بل أيضاً عن أجواء الصحافيين والكتّاب والنقاد الفنيين. فإذا ما ظهرت مقالة عنها في الصحافة أخذتها المفاجأة[١٤]، وإذا تُرك لها أن تُصنف عملها وتُرتب جدول أولوياته، رأت أن أهمّ ما قامت به في غنائها «إحياء التواشيح التقليدية الرائعة القديمة. إنّه التقليد العظيم للغناء في ماضينا. شعرت أنني أحظى بالتكريم إذ أكون أداة لانتقال هذه الأغاني والأشعار مُجدداً إلى الناس»[١٥].

وفي غربتها هذه عن القاهرة، تعرضت أمّ كلثوم لما يتعرض له الريفيون البسطاء المهاجرون إلى المُدن على أيدي التجار والسماسرة والوسطاء والشطّار من كل نوع. فكان وكلاء الحفلات الغنائية يسخرون منها ومن أبيها ويبخسونهما حقهما[١٦]، فحين اشترت قطعة أرضها الأولى لم تستطع أن تتملكها لأن العقد كان مغشوشاً فدفعتْ المال ولم تحصل على ملكية في مقابله[١٧].

وبرغم التحول الاقتصادي اللاحق الذي طرأ على وضع أسرتها بفعل غنائها، ظلَ في وسع أبيها أن يصفعها على مرأى الآخرين بعد

---

(١٣) ibid., p. 160.

(١٤) ibid., p. 160-161.

(١٥) ibid., p. 161.

(١٦) ibid., p. 157.

(١٧) ibid., p. 162.

انقضاء عشر سنوات على إقامة العائلة في القاهرة[١٨]، فلم تنجح المدينة في كسر المثال الأبوي وتطويعه، علماً أن الفتاة الخاضعة لهذا المثال لا تقلّ حجماً واعتداداً عن أمّ كلثوم.

لكن السيناريو النبوي يُتوِّج نفسه، هنا أيضاً، بالشعور الانتصاري الذي انتابها حين أضحت الأغاني الدينية تغزو «الكاباريه» وتُغنّى فيه وتوسعه إذلالاً[١٩].

فقد انتصرت أمّ كلثوم، من خلال الأغنية الدينية الغازية، على المكان ـ الرمز الذي شهد صدور أديث بياف. وكان انتصارها هذا على المدينة التي أضحت تربطها بالعالم الخارجي وشائج قوية شتى.

فمنذ عهد اسماعيل في ستينات وسبعينات القرن الماضي، والذي قاد بلاده إلى الإفلاس تحت تأثير شوقه المتسرع إلى التحديث المصحوب ببذخ كبير، تم التمهيد لقاهرة كوزموبوليتيه جديدة. فحُكْمُ إسماعيل أنشأ للعاصمة بنيتها التحتية جسوراً وطرقاً وقنواتٍ، ووسَّع نظام التعليم لاعتباره أن مصر «لم تعد جزءاً من أفريقيا بل أضحت بعض أوروبا» و«لإصراره على أن تصير القاهرة باريس أفريقيا والشرق»[٢٠].

وفي عهده شُقَّت قناة السويس التي استجلبت إلى القاهرة الرحالة

(١٨) ibid., p. 162-163.

(١٩) ibid., p. 161.

(٢٠) انظر: Trevor Mostyn, Egypt's Belle Epoque. Cairo 1869-1952, Quartet books, London - New York, 1989 p. 43-45.

الواقع أن الكتاب يصح بكامله وثيقة على توسع وانفتاح مدينة القاهرة بحياتها الاقتصادية والثقافية ومتعها وخدماتها واختلاطها إلخ . . . .

والمثقفين والمهندسين والحالمين ورجال الأعمال الأجانب ليعيشوا في كنف مجتمع متعدد فيه المسلم والمسيحي، القبطي وغير القبطي، واليهودي. وفي آخر المطاف استجلبت القناة الحضور العسكري البريطاني المباشر في ١٨٨٢ وما استدعاه من إنشاء إدارة حديثة استقطبت الكثيرين من الأجانب واللبنانيين والسوريين على تعدد أديانهم ومذاهبهم. ومع اسماعيل وعهده أضحت «باريس إفريقيا» تضجّ بالفنادق وأماكن اللهو ضجيجها باللغات واللهجات المحكية[٢١].

كذلك شهد العهد نفسه تقديم «ريغوليتّو» و«عايده» للموسيقار الإيطالي فيردي في دار الأوبرا في القاهرة عامي ١٨٦٩ و١٨٧١، وهو «ما تلته في السنوات اللاحقة عروض لفرق موسيقية ومسرحيّة عدة زارت القاهرة ومدناً أخرى في الشرق الأوسط»[٢٢].

في موازاة ذلك كان قد أُحكِم ربط الزراعة المصرية بالسوق الدولية كاستجابة للطلب الخارجي المتزايد على القطن المصري[٢٣]، وهي الوجهة التي أدّت في العشرينات إلى محاولة صناعية متواضعة انطلاقاً من تصنيع القطن، وعبر تضافر الرساميل الأجنبية ودعم الدولة الوطنية بعد ثورة ١٩١٩[٢٤]. وانفتح باب مصر واسعاً للأجانب والأوروبيين حتى أنه في ١٩٢٧ سجل ٢٢٦ ألف أجنبي كمواطنين.

(٢١) *ibid.*, p. 120 & p. 171-173.

(٢٢) The Cambridge Encyclopædia..., op. cit., p. 247.

(٢٣) Patrick Clawson, The development of capitalism in Egypt, in: Khamsin (Journal), 9, 1981, London, p. 80-87.

(٢٤) ibid., p. 89.

مصريين[٢٥].

قبل أربع سنوات على ذلك كانت القاهرة التي انتقلت إليها أمّ كلثوم تشهد صدور دستور جديد يمنح «الطوائف والأقليات ضمانات جديدة، بإقرار مبدأ المساواة في الحقوق المدنية والسياسية دون تمييز بسبب الأصل أو اللغة أو الدين»، كما نصّ هذا الدستور الوطني «على حرية الاعتقاد والرأي والصحافة والتعليم كما كفل لهم [للأقليات] تسوية أحوالهم الشخصية على حسب تقاليدهم وعلى يد سلطتهم الدينية»[٢٦].

لقد امتصت قاهرة العشرينات صدمة الاحتلال الإنكليزي وشرعت تُعاين صعود التفاؤل البرلماني الاستقلالي كما عبر عنه «حزب الوفد»، الشيء الذي عكس نفسه تراجعاً في الاقبال على علوم الدين فانخفض طلاب الأزهر في ١٩٢٨ - ١٩٢٩ إلى ١١١٥٧ طالباً بعد أن كانوا يُعدّون ١٥٨٢٦ طالباً في ١٩١٨ - ١٩١٩[٢٧].

وفي هذه القاهرة الرحبة عاش مطربون تأثروا فعلاً بـ «المدينة» فعبّروا عن جوها ومناخها وعلاقاتها كما عكسوا علائمها وما تزخر به من معان ودلالات. وكانت بين هؤلاء أسمهان ابنة فهد الأطرش الذي عيَّنه الفرنسيون مُعتَمَداً عن «جماعته الدروز» في لبنان. وبرغم زواجها اللاحق من قريبها الأمير حسن الأطرش الذي انتقلت معه إلى سورية،

(٢٥) ibid., p. 90.

(٢٦) سُهام نصار، اليهود المصريون بين المصرية والصهيونية، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨٠، هامش ص ١٥.

(٢٧) Ahmad Abdallah, The student movement and national politics in Egypt. 1923-1973, Saqi books, 1985, p. 28.

تخلّت عن الزواج رغبةً في الرجوع إلى القاهرة التي تعرفها، قريباً من صحافيين كمحمد التابعي وفنانين كمحمد عبد الوهاب وحُكّام كالملك فاروق، ومن جوٍّ إنكليزي اتُّهمت بـ «التجسس» له[٢٨].

وبدوره فقَبلَ أن يتعرف محمد عبد الوهاب، ذو الخَلفِيّة الأُسرِيّة الدينية، إلى أحمد شوقي وصالون الشعراء، ويُنشىء صداقات مع كُتّاب وصحافيين وسياسيين وممثلين وممثلات، بنى صلات بالعالم المسرحي الناشىء وفِرَقِه ولم يتردد في العمل بالسيرك[٢٩].

في هذا المناخ بدأ «الكباريه» يزدهر بعد أن أنشأت اللبنانية بديعة مصابني الكاباريه الأول في القاهرة في ١٩٢٦، وكانت الكباريهات لتلبية حاجات الأجانب أساساً إذ أضحت مصر «عاصمة صناعة الترفيه التي من خلالها تم تصدير أفكار الترفيه إلى سائر العالم العربي»[٣٠]. ومذاك بدأ يتطعم الكاباريه بالسينما في ظل تأثيرات متعاظمة لهوليوود، كما يتطعم الرقص الشرقي، مع سامية جمال وغيرها، بالفنون الغربية، تَطَعُّم ثياب الراقصة بالثياب الهوليوودية[٣١].

(٢٨) سعيد الجزائري، اسمهان ضحية الاستخبارات، سبق الاستشهاد. كذلك راجع مقالة سعد سامي رمضان عن اسمهان في الذكرى السادسة والأربعين لغيابها، في صحيفة «الحياة»، العدد ١٠٠٢٩، في ١٤ ـ ١٥/٧/١٩٩٠.

(٢٩) مصطفى عبد الرحمن، الشعر في موسيقى عبد الوهاب، سبق الاستشهاد.

(٣٠) Wendy Buonaventura, Serpent of the Nile..., op. cit., p. 148.

(٣١) ibid., p. 149-152.

كذلك، بحسب ما يضيف كاتب مصري، «يمكن القول إن العصر الذهبي لمقاهي القاهرة كان في النصف الأول من هذا القرن، خاصة في العشرينات والثلاثينات». جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، كتاب الهلال، ١٩٨٣، ص ١٤.

بيد أن انتصار أمّ كلثوم على الكاباريه، ومن ورائه على الاختلاط والتعدد والنحو نحو الكوزموبوليتية(٣٢)، لم يكن بعيداً عن هجرة ريفية متعاظمة كان معظم الحركات الراديكالية العربية صدى لها وصورة عنها. فالسكان المدينيون في مصر لم يشكلوا في ١٨٩٧ غير نسبة ١٩,١ بالمئة من السكان وقرابة ١٨٦١٠٠٠ نسمة، لكن سكّان القاهرة وحدها باتوا يعدون في ١٩٢٧ حوالي ١٠٧١٠٠٠ نسمة وفي ١٩٣٧ حوالي ١٣١٠٠٠٠ نسمة، وهي الوجهة التي تضافرت الهجرة من الأرياف وزيادات النسل على مفاقمتها في العقود التالية(٣٣).

وبين هؤلاء كان معظم المهاجرين من الأرياف فقراء مُحبَطين ألقت بهم إلى المدن أزمة الريف الذي تعرض لاختراق رأسمالي واسع ولانخراط بعيد في السوق الدولية. فبحسب تقرير بريطاني يُضيء الخلفية التي صدر عنها هؤلاء كان «٥٣ بالمئة من سكّان مصر العليا، و٤٠ بالمئة من سكان مصر الوسطى، و٣٦ بالمئة من سكّان الدلتا، لا يملكون أرضاً في ١٩١٧. فيما كان حجم الملاكين الصغار لقطع الأرض يُوالي هبوطه»(٣٤).

وهكذا فالمعاناة الكلثومية في مدينة القاهرة، وهي معاناة «تكيّف» بالمعنى السوسيولوجي النموذجي، تدرجت في تجارب أثمرت عند

(٣٢) قد يكون كره الأجانب و«الخواجات» ووسطائهم المحليين من مسيحيين ويهود قاسماً مشتركاً بين تيارات الوطنية المصرية ذات الجذر الريفي: من الأخوان المسلمين إلى «مصر الفتاة» وتتويجاً في انقلاب يوليو ١٩٥٢.

(٣٣) Professor M.S. Abdel Hakim and Dr. Wassim Abdel Hamid, Some aspects of urbanisation in Egypt, University of Durham — Centre for middle East and Islamic studies, 1982.

(٣٤) Patrick Clawson, The development of capitalism..., op. cit., p. 83.

شخص آخر، هو حسن البنا، تأسيسه «حركة الأخوان المسلمين». فابن بلدة المحمودية، حيث تعرف على الطرق الصوفية، انتقل إلى دمنهور ثم عاش ودرس في القاهرة ليُؤسس في مدينة الإسماعيلية في ١٩٢٨ الحركة التي تهتم بالجانب الأخلاقي أولاً، ولا ترى إلى السياسة إلا من زاوية الأخلاق.

والجانب الأخلاقي الذي ينطوي على مكافحة التهتك والفساد، يقوم بالحِدّة نفسها على مقاومة التأثيرات السلوكية للأجانب والتأثيرات الدينية والقِيَمِيَّة للإرساليات المسيحية الوافدة(٣٥).

يُعزِّز الأصل الريفي البسيط وما يترتب عليه من هامشية/ اجتماعية مأزومة في المدينة، سائر أشكال الوعي الخلاصي وتعابيره. فصاحبه يستطيع أن يتغلب على عجزه عن الانخراط، بالتعالي على المدينة، كما يستطيع بتقديسه «الأرض» أو «القرية» أو «الله» أو بساطة الحياة وعدم تكلفها، أن يُدين اختلاط المدينة وتعقيدها وفسادها، فيعيش فيها «ويهجرها» في آن معاً.

وإلى هذا، يشحذ الوعي المذكور إصرار الفرد العصامي المتفوق، أو البورجوازي الصغير البطولي، ويعطيه المعنى الذي غيبه الحسب

(٣٥) بين مراجع كثيرة يمكن مراجعة: د. محمد أحمد خلف الله، الصحوة الإسلامية في مصر، في: الحركات الإسلامية المعاصرة في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩، ص ٤٢ - ٤٤.

كذلك راجع: The cambridge Encyclopædia..., op. cit., p. 179-181.

والنسب والمعايير التقليدية للمكانة[٣٦]، كما يُعطيه المدى لمقاومة العزلة الفعلية وغربتها[٣٧].

ما من شك في أن امتناع الدلالة والاحتجاب عن العالم، أو «الهجرة» منه ومن تعقيده، هما القاسم المشترك الأعرض بين أمّ كلثوم والأدب الصوفي. فبحسب هذا الأخير يُعدّ لا واقعياً ولا فعلياً كل ما هو منفصل عن الله[٣٨]، وفيما تَركَّزَ انتباه الزهّاد الأوائل ممن أسسوا التقليد الذي انبثقت منه الصوفية لا على المشاكل الاجتماعية للجماعة الإسلامية، بل على البعد الروحي الداخلي للإسلام وعبادة الله وتكريس النفس للحق»[٣٩]، فإن النزعة المذكورة ارتبطت منذ أيام نشأتها الأولى بـ «ترك العالم»[٤٠].

كذلك انطوت النزعة هذه على كونية إسلامية شاملة لا مكان فيها

(٣٦) في رصده لمعنى كلمة «شريف» وجمعها «اشراف»، يلاحظ آمي أيَالون أن الإسلام أكد على التقوى كفعل ذاتي أكثر من توكيده على النسب كمعيار للموقع الاجتماعي. انظر:

Ami Ayalon, Language and change in the Arab Middle East — The evolution of modern arabic political discouse, Oxford University press, 1987, p. 64.

(٣٧) وهو مدى روحي أساساً، لكنه قد يتحول عند المناضلين العقائديين إلى مدى مادي من خلال الأحزاب والبؤر الحزبية الريفية الأصل وما يترتب عليها من صداقات بين «رفاق» يعيشون في المدينة.

(٣٨) انظر: Titus Burckhardt, An introduction to sufism — The mystical dimension of Islam, Crucible, 1990, p. 24.

(٣٩) Javad Nurbakhsh, Sufi Women, Khaniqahi-Nimatullahi pulication, New York, p. 14.

(٤٠) ibid., p. 17.

للانشقاقات والتحديدات والدلالات. فالصوفي هو «المسلم الحق» الذي يسمو فوق السنية والشيعية، والخلافات وما تطرحه المذاهب[٤١].

هنا يتفوّق «الروح» على «الشكل» تفوّق الواقع المقدس على «المظهر[٤٢] فيما يصار إلى بلوغ هذا الواقع من طريق «القلب» لا «العقل»، إذ الأول «عضو المعرفة، وهو المركز السري للكائن الإنساني والذي لا يمكن الإمساك به»[٤٣].

ولأنه «في الغيب يتلقى القلب استعداده»[٤٤]، فالحب وحده هو ما يستجيب لحالات المعرفة «التي تتعدى الأشكال وتتجاوز الفكر كله»[٤٥]، بينما الحب «هو الشوق» نفسه إذ لا يوجد أي تَمييز بينهما، فـ «نور الشوق هو نور المحبة وفيضه من نور الوداد»[٤٦].

ولئن بدا الحب الصوفي مبتوراً من الاتصال، بما يُبقيه شوقاً متأججاً فحسب، فإن «التوحيد» بحسب تعريف كلاسيكي أعطاه الجُنَيد واستشهد به الكثيرون من الكتّاب اللاحقين، هو ما ينطوي على

(٤١) ibid., p. 16 ولئن أعاد الإسلام الخميني التذكير بهذا التسامي، فإن سائر الحركات السياسية العربية ذات المصدر الريفي (الأخوان، البعث، القوميون السوريون) ركزت على الأخلاق والمناقب في السياسة، مُدينَةً في صورة متكررة «جزئية» السياسة و«ألاعيب» السياسيين.

(٤٢) Titus Burckhardt. An introduction to sufism..., op. cit., p. 26.

(٤٣) ibid., p. 32.

(٤٤) ibid., p. 110.

(٤٥) ibid., p. 32.

(٤٦) A.J.Arberry, Sufism — An account of the mystics of Islam, Unwin paperbackes, 1990, p. 50-51.

«الفصل بين الأبدي وبين ما نشأ مع الزمن»، حتى أن مسار التاريخ بأكمله «مسار بحث الإنسان عن العودة» إلى حال كان عليها قبل أن يكون، أي: نزع ما علق على «الأصل» الأول وتخليص هذا الأصل من «زوائده»[٤٧].

ولا يُخفي هذا التخليص تلخيصاً للعالم يردّه بسيطاً أوّلياً يستطيع أن يعيش فيه البسطاء. فإذا كانت الحضارة في واحد من وجوهها عملية تذليل للطبيعة ونهوض في مواجهتها، فإنّ الإنسان الطبيعي هو ما يهجس به الوعي الصوفي المنكفىء عما «نشأ مع الزمن» بما في ذلك المدينة والعقل والشكل وتناقضات الزمن وتحقق الحب ودعم اقتصاره على الشوق[٤٨].

واقع الأمر أن المحطات الأساسية في نشأة النزعة الصوفية توفر أكثر من حُجَّة على أنها رَفْضٌ لما يؤول إليه العالم من تعقيد وتداخل. فهي بهذا المعنى إحدى أبرز تجليات النكوص «الشعبي» إلى الذاكرة الهانئة الأولى.

فمن مصادر الصوفية انتقال الإسلام المَكّي إلى إقامة سلطة سياسية في المدينة (يثرب) حيث أفضت مسؤوليات الحكم إلى «دفع التركيز الديني، وإلى حدّ بعيد، في اتجاه الملامح الخارجية من اهتمامات المسلمين»[٤٩]، ومن ثم ترك آباء النزعة الصوفية الأوائل أمام فكرتين

(٤٧) على تفاوت مداه، يحضر البعد الصوفي في كافة الحركات السياسية العربية التواقة إلى الرجوع لزمن (إسلامي، عربي، سوري إلخ.) سابق على «التجزئة الاستعمارية».

(٤٨) راجع: «الملتزم الرسالي: ولادة من غير أب» في: وضّاح شرارة، المدينة الموقوفة، سبق الاستشهاد، ص ١٣٩ - ١٨٨.

(٤٩) The Cambridge Encyclopædia..., op. cit., p. 175.



تتملكهما هما «نهاية العالم» و«خيبتهم إزاء الثراء الضخم الذي جلبه المسلمون مبكراً من طريق فتوحاتهم الأولى»(٥٠). وبينما اهتم سائر المسلمين مع ولادة الامبراطورية بتنظيم العلاقات الناشئة وشؤون توزيع الثروة مما ولد تركيزاً على «الشريعة» و«النظرة الحقوقية للدين»، فإنَّ هذا لم يَروِ الحاجات الروحية لغُلاة المؤمنين(٥١)، حتى أن إنسكلوبيديا كامبريدج لم تتردد في اعتبار النشأة الصوفية جزءاً من «البحث الشعبي عن إله حميم»(٥٢).

ومع تعاظم الحركة نَمَّت سُلوكيات مُريديها وأتباعها عن خُصوبة الاستعداد للإنكفاء عن الحضارة في اتجاه الخرافة، فكان «للقديسين الصوفيين وطقوس ذِكرهم جاذبية كُبرى على الناس العاديين ممن كانوا يأتون ويحضرون جلسات الذكر. لقد نظروا إلى القديسين الصوفيين بتبجيل كبير وآمنوا بقدرتهم على احداث المعجزات. وحين كان يتوفى أحد القديسين كان ضريحه يتحول إلى مكان لزيارة الناس العاديين وحجهم»(٥٣).

وكما تقود العودة إلى الطبيعة، قبراً أو قريةً أو إلهاً حميماً، إلى التعرّي من كل ما يتعدى علاماتها، أي إلى ما قبل «تَقَطُّع الناس

---

(٥٠) ibid., p. 175.

(٥١) ibid., p. 175-176. من ناحية أخرى نجد التعبير الكلثومي عن هذا المنحى من أشكال صوفية صريحة («ومن يغتر بالدنيا فاني/لبست بها فأبليت الثيابا» في قصيدة عمر الخيّام الصوفية الشهيرة) إلى تعابير مُداورة ومخففة («ثم اغمض عينيك حتى تراني»).

(٥٢) ibid., p. 176.

(٥٣) ibid., p. 177.

جماعاتٍ وتسلطهم على الوحش»[٥٤]، فإن المُكث في الطبيعة أو في الخلاء والعُزلة اللذين يشبهانها يبعثان على تطابق مع الله عِظاميّ وجنونيّ، وعلى ما فعل أبو يزيد البسطامي الذي أسكره حب الله فوجد الله في روحه[٥٥] هاتفاً «سبحاني ما أعظم شأني»[٥٦]، وما أعلنه الحلاج من أنه هو الله حتى صُرِعَ في بغداد من جراء إعلانه هذا.

ففي قراءته للسيرة والشعر المنسوبين إلى مجنون بني عامر، أو مجنونِ ليلى، وقف وضّاح شرارة أمام ارتباط الدلالات بالحضارة، والعقل تالياً، في مقابل الصلة التي تربط امتناع الدلالات بالجنون، «فإذا بلغَ [المجنون] حدود الشام «ثاب إليه عقله» ويتفق ثواب عقله إليه مع مرور بعض أحياء العرب به، أي مع مثول البدو واستوائهم أقواماً وجماعات مختلفة ومنازل. فالعقل صنو الحدود ووليدها، وهو توأم كثرة الجماعات، أي تقطّع الأنس أقواماً لا يحول تكثرها بينها وبين المخالطة. ومع ثواب عقل العامري إليه يسأل عن نجد، ويدخل بدوره في حدّ المنازل والأوطان والأقوام، فيتوجه نحو نجد من غير أن يَرضى بأن يُحمَل وأن يُكسَى. أيّ أن الانسيّ يخرج من التوحش بتَعَرُّف الحدود والأقوام والجهات والأسماء وبالكلام والسؤال والاستدلال»[٥٧].

(٥٤) وضّاح شرارة، اخبار مجنون بني عامر. . .، سبق الاستشهاد، ص ٦٢.

(٥٥) وعلى ما فعل، كل بطريقته، وكل حيال إلّهه، ميشيل عفلق وأنطون سعادة وآية الله الخميني. . . وأم كلثوم.

(٥٦) انظر في صدد العلاقة بين «الابتلاء بالجنون» و«الاصطفاء» النبوي. وضّاح شرارة، أخبار مجنون بني عامر . . .، سبق الاستشهاد، ص ٧٢.

(٥٧) المرجع السابق، ص ٤٩.

قصاري القول إن صوفيّة الغناء الكلثومي عبّرت عن رغبة عربية تزقى إلى جنون في استنطاق ذاكرة سابقة[٥٨] على تَشَكُّل المدن وقيام الدول والحدود والمعايير والأسماء، ووفادة الحضارة الغربية إلى الشرق تالياً.

وليس من دون دلالة رمزية أن تُعيد الأغنية الكلثومية إنتاج «الذِكْر» الصوفي[٥٩] الذي يرجع صاحبه، بحسب التعريف السابق، «إلى حال كان عليها قبل أن يكون»، مُرَكِّزاً «على عبارة واحدة تتكرر عدداً مُعيَّناً من المرات بهدف تحقيق حقيقتها العميقة وسموها المميز»[٦٠].

فالطرب التكراري، والحال على ما هي عليه، لا يُثير «الإعجاب»

(٥٨) في كلامه عن انخراط سيّد قطب، أبرز الدعاة الإسلاميين، في حركة الأخوان المسلمين، يتوقف جيل كيبيل عند هجرته إلى الولايات المتحدة الأميركية وعجزه عن التكيف في شروط حياتها، من دون أن ينسى الإشارة إلى أن عملهُ الأدبي الأول، وذلك قبل انتسابه إلى الحركة، حمل عنوان «طفل من القرية». انظر: Gilles Kepel, The prophet and Pharaoh. Muslism Extremism in Egypt, Saqi books, London, 1985, p. 40. أما انطون سعاده مؤسس «الحزب السوري القومي الاجتماعي» (الذي راودته فكرة «الأمة السورية» وهو في أميركا اللاتينية) فأولى أهمية لـ «الأرض» و«الحدود الجغرافية» لا تعادلها إلا الأهمية التي أولاها ميشيل عفلق مؤسس «حزب البعث» (الذي راودته الفكرة في فرنسا) لـ «الحب».

(٥٩) في مقابل إعادة الإنتاج هذه، تراجع الغناء الصوفي في تونس البورقيبية وتحول جزءاً من الفولكلور السياحي (أعياد، أعراس في الفنادق إلخ.).

انظر: Ruth Davis, European influence in the arabic music of Tunisia; in: Europe and the Middle East, op. cit., p. 211-212.

(٦٠) Titus Burckhardt, An introduction..., op. cit., p. 99-100. الذي يمضي شارحاً النتائج المترتبة على ذكر اسم الله الذي يصل بالله نفسه. ومن هذه النتائج «جعل الذكر يحكم قبضته بسهولة على التنفس «من خلال التكرار والإعادة والإيقاع والموسيقى، ممسكاً «الوجود برمته» بما فيه الجسد، وهنا مصدر فكرة الرقص كما يمارسه الصوفيون.

الذي تُثيره الموسيقى والأغنية الغـربيان، حيث المستمـع كائن مستقـل واع تفصله مسافة معينة عن الآخر الذي يستمع إليه.

وههنا تُمحى الحدود كلها ويَندَغم الـذات والموضـوع و«يتوحـدان» عبر المرور في محطات ـ أو «مقامات» كما يقـول الصوفيـون ـ لتشكيل «حالة» تختصر الغياب، أو «الفوات»[٦١] العربي بكامله.

(٦١) بحسب تعبير صكه الكاتب السوري الراحل ياسين الحافظ.

بين
النبي والزعيم

كـررت أمّ كلثوم، في أوجـه كثيرة من «سيـرتها»، شخصيـة صوفيـة شهيـرة في التاريـخ الثقافي والـديني العربيين هي رابعـة العدويـة التي «مَثَّلَتْهَا» سينمائياً في مطالع شبابها، كما «غَنَّتْهَا» في ١٩٥٨[١].

فعند ولادة رابعة، «لم يكن يوجد حتى حبـل تُلف به، ولا ضـوء أو نقطة زيت تُدهن بها سرتها»، ولا يلبث أن يظهر الرسول ليُطمئن أبـاها إلى أنه أنجب قديسة عظيمة، ثم يأمـره بحمل رسـالة إلى أميـر البصرة كي يزوده بالمال اللازم[٢].

ويُداهم الموت أباها مُعيل الأسرة الفقيرة، فيما رابعة لا تزال طفلة، بحيث تُبـاع أمَـةً وتقضي طفـولتها وشبـابها وسط الحـرمـان والأعمـال الشـاقة. وبعـد رحيل أمهـا وحصول مجـاعـة ضـربت البصـرة وفـرّقت

(١) دكتورة نعمات. . . ، سبق الاستشهاد، ص ٢٩٤. وفي مخاطبةٍ شخصية لأمّ كلثوم تشي بهذه المقارنة تقول كاتبة السيرة: «حين غنيت أوبريت «رابعة العدويّة» شدا صـوتك، وان بكى، على جناحين إلى السماء معلناً صعود رابعة إلى الملأ الأعلى». ص ٩.

(٢) انـظر: Margaret Smith, Excerpts from Rabià the mystic and her fellow saints in Islam, in: E.W. Fernea and B.Q. Berirgan, Middle Eastern Muslim Women speak. op. cit., p. 26-38.

شقيقاتها، وجدت رابعة نفسها في عهدة ملك قاس، حاولت الهرب منه فوقعت وكسرت معصمها وراحت تُخاطب الله شاكيةً. وبدأت تصوم وتُصلي فيما هي تتعذب حتى اقتنع سيدها بأنه هو من يجب أن يقوم على خدمة هذه القديسة لا العكس.

وبفعل هذا التحول الذي تم من طريق الإيمان والجهد الذاتي، انصرفت رابعة تُكرِّس نفسها للعبادة والورع. ولئن تبعت، بحسب إحدى الروايات، العزف على آلة نفخ موسيقية بعض الوقت، فإنها ما لبثت أن تابت وعاشت بين الانقاض من دون بيت يُؤويها.

والراجح أن رابعة لم تتزوج، وإن فعلت «فلمدة قصيرة في مطلع حياتها فقط»، إذ كان ليلها ونهارها صلاة وعبادة وزهداً لا ينقطع، لأنها رأت أن «لا حاجة لـ [ـها] بالعالم».

وتروي كاتبة سيرة أمّ كلثوم ما «جرى» لها في موازاة صريحة لما «جرى» لرابعة حين مات حمارها في الطريق إلى مكة فأدت مخاطبتها الله إلى إحيائه واستئنافها سيرها:

> «من حكايات الطريق عودتها في ليلة عاصفة غزيرة المطر مع [أخويها] خالد وصابر [. . .] وواجه الأطفال الثلاثة الكرب وحدهم وقد ابتلّت ثيابهم وغاصت اقدامهم الصغيرة في الوحل الذي تعلق بها حتى صعب عليهم اقتلاعها منه. وحاول الولدان التجلد ولكن الطفلة أمّ كلثوم لم تستطع أن تحبس دموعها وإن جرت في صمت. وبينما هم على هذه الحال إذ مرت بهم عربة فتشبط بها خالد وصابر من الخلف وتركا الصغيرة الباكية وحدها تتخبط في الطريق الموحل الموحش وهي التي أرهقها التعب والخوف وهما معها. وصرخت أمّ كلثوم فَزِعَةً وكلما ابتعدت العربة علا صراخها. وأسرع النيل في زحفه أو هكذا خُيِّل إليها ومع الليل تهاويل الظلام في مُخيلة الريفيين. وبينما هي تنتحب ساق إليها الله أحد أهل القرية راكباً دابته فعرفها من صوتها قبل أن يصل إليها [. . .] ثم تحقق منها بعد

أن أقترب من المكان فهدأ روعها وحملها معه على دابته»[٣].

ومثلما تتشابه «السيرتان» والأدوات والأدوار والأبطال (الوحشة، الخوف، الطريق البعيد، الحمار أو الدابة (إلخ.)، يتشابه «النصّان» فتقول رابعة أو يُنسب إليها أنها قالت قصائد يجمعها المناخ والرموز والصور بالقصائد التي غنتها المطربة المصرية[٤].

صحيح أن الحب الصوفي هو، بحسب التعريف الشائع والبسيط، حب الذات الإلّهية والتوحد معها من دون وسائط، ومن هذا القبيل أنها عند «بلوغها ذروة الانخطاف في حب الله» نسيت رابعة أن تُحب نَبِيَّه وان تلعن الشيطان. وهكذا فحين سُئلت «هل تُحبين اللّه؟» أجابت «نعم»، لكن حين سُئلت ما إذا كانت تشتم الشيطان، أجاب «إن حبي للّه لا يترك لي وقتاً لكي ألعن الشيطان»، وبالمعنى نفسه أجابت الرسول حين ظهر عليها في الحلك بأن حبها الله لم يترك لها فسحة لتتذكر «حب الكائنات»[٥].

لكن نفي الوسائط مع الله، بما فيها النبي، لا يُلغي أن الإنسان هو المصدر الذي ينطلق منه حب الله هذا، وبالتالي فلا بد من تأنيسه تأنيساً يُصيّره بمتناول جُهد الصوفي من التسامي في محبته إياه.

بلغة أخرى فالحب الصوفي، بعد أن ننزع قشرة التعريف المدرسي

(٣) دكتورة نعمات. . .، سبق الاستشهاد، ص ٧٣.

(٤) كعينة على القصائد المنسوبة لرابعة في الله: «يا فرحي، يا شوقي، يا ملجئي، يا صحبتي، يا مؤونة طريقي، يا هدفي الأخير، انت روحي، انت أملي، أنت صديقي، شوقي، ازدهاري، من دونك يا حياتي وحبي. ما كنت أبداً لأسير عبر تلك البلدان التي لا نهاية لها. . .». (أتعمّد «الترجمة» وبهذه «اللغة» [ح. ص.]) انظر:
Dr. Jawad Nurbakhsh, Sufi women, op. cit., p. 71-73.

(٥) ibid., p. 19.

عن الكلمة، هو لحظة التقاء مُتَوَهَّم بين الله والإنسان العادي. وفي هذه اللحظة، أو المحطة الوسطى، يُمكن أن يلتقي الصوفي الذي تسامى بإلهه من بعد ما أهبطه من عليائه المطلق وصيّره إلى متناول تساميه أقرب.

هكذا لا يخسر الحب المذكور «جوهريته» وقيامه بذاته، إلا أنه يكتسب حدّاً أدنى من شكل وصورة يستحيل من دونه لأي حب أن ينشأ. فإذا كان الالتباس بين الغرامي والديني أحد أوجه الصوفية تعريفاً، فإن الالتباس بين الإنسان العادي وبين اللّه هو أحد أوجهها المضمرة والضمنية.

وحيال حب كهذا يمكن لأمّ كلثوم أن تكثر من كلمة «اللّه» أو مناشدته وهي تتحدث عن «الحبيب» أو تناشده، كما يمكن أن تصفه بـ «أرق من نسمة وأجمل من ملك».

إلا أن عملية كهذه تستدعي تعريفاً، وكما سبقت الإشارة، تعديل طبيعة قطبي العلاقة، أي اللّه والصوفي الذي يعشقه. وربما كان إخفاء الجنس من أبرز علامات تسامي الصوفي إلى ملاقاة اللّه في منتصف الطريق. خصوصاً متى كان الجنس نسوياً تُدينه القيم والأخلاق والعلاقات السائدة في مجتمع ذَكَرِيّ. فقد أكد «كبار الصوفيين كلهم على اعتقادهم الراسخ بأن أيّة امرأة تندرج في طريق الحب المقدس، لا تُعتبر «أنثى» بالمعنى السلبي الذي تنطوي عليه الكلمة، بل تُحاكم فقط على أساس إنسانيتها». فرابعة العدوية سُمّيت «تاج الرجال» وعندما امتدحها فريد الدين العطار استنكر أن تكون امرأة واحدة إذ هي مئة رجل[٦]. ذلك أن تصوراً كهذا عن «العلاقة بين القديس وسيده لا

(٦) ibid., p. 22 & 25.

يترك مجالاً للتمييز في الجنس»[٧].

من ناحية أخرى، يُفضي تأنيس الله، نوعاً ما، إلى تجنيسه تجنيساً واضحاً. ففي خبر في «طبقات الأولياء»، أن رابعة شعرت بالخجل من الله حتى إنها طوال أربعين سنة لم ترفع وجهها نحو السماء. لكنها حين توجهت إلى مكة تجرأت على انتقاد «بيته» الذي «ما هو إلاّ حجر». وكما لو أن لها دالة على الله أعلنت أن الكعبة وجمالها لا يعنيان لها شيئاً، فما يهمها هو أن تَلقى وجه الله وحده. كذلك فحين مات حمارها وهي في الطريق إلى مكّة، لم تَخلُ مناشدتها الله من لوم قاس إذ «إنك تدعوني إلى مقرك، ثم تُميت حماري في منتصف الطريق، وتتركني مهملة في قلب الصحراء»[٨].

قصارى القول إن مخاطبة رابعة انطوت على خجل ممتزج بالتجرؤ والعتاب، يشبه الكثير من مخاطبات النساء لرجال يختلط فيهم وَجْهَا الحبيب والأب. والشيء نفسه يصحّ في بعض الأغاني الكلثومية حيث مُطالبة الله بأن «يزيدها» عهوداً مع «اللي مالوهش أمان» من دون أن يَخفى أن الله نفسه هو المنعوت.

صحيح أن رابعة العدوية قالت للنبي حين ظهر عليها في الحلم إن حبها الله لم يترك لها فسحة لتتذكر حب الكائنات، لكن هذا لا يعدو كونه توكيداً على المدى الأقصى الذي يُمكن أن تبلغه النزعة الصوفية في التحامها بالله وإلغائها الوسائط.

(٧) Margaret Smith, Excerpts from Rabià... op. cit., p. 37-38.
وتستخلص الكاتبة بقدر مرموق من السذاجة أن الاقرار بقدسية رابعة العدوية علامة على مساواة الرجل والمرأة في الإسلام (الصفحة نفسها).

(٨) Jawad Nurbakhsh, Sufi Women..., op. cit., p. 26-28.

فالذي يُرَسِّخ في آخر الأمر أن الرسول وحده هو من يلتقي فيه الله والإنسان العادي. فهو رسول الله وناقل تعاليمه وقائد الناس إليه وخاتم انبيائه وحبيبه، وهو في الآن نفسه عبده الأمي والبشر الآدمي ذو الطبيعة المخلوقة. وحين يعتبر الصوفيون أن محمداً هو «الرمز الإنساني الكامل»(٩)، فإنهم يُقربون صورته من صورة المسيح في المسيحية حيث جمع كونه «ابناً لله» إلى كونه «ابناً للإنسان». ذلك أنه برغم كل نَزْعِ الجنس الذي تعرضت له شخصية المسيح وصورته، فهذا لم يَحُلْ دون اعتباره الخطيب الدائم للراهبات المتعبدات كلهن.

بهذا يُرَشِّح الصوفيون محمداً لأن يكون المعشوق النموذجي لمرأة صوفية أخفت جنسها وتعالت عليه تعاليها على التراب والبشر والاجتماع.

مع ذلك فإنَّ المرأة التي لم تجد رجلها إلاّ في النبي، لم تتردد في معاملة «الزعيم» جمال عبد الناصر على نحو يليق بُمشارك في تظاهرة أو موظف صغير في القطاع العام.

هذا على الأقل ما أعلنته جهاراً أغانيها السياسية والوطنية التي تنقلب في أحيان كثيرة إلى مادة برنامجية مَشوبة بتعبوية مُبتذلة(١٠)، أو

(٩) Titus Burckhardt, An introduction..., op. cit., p. 77-78.

(١٠) بين أمثلة كثيرة:

ابني وزود من أمجادك   ابني لسوطنك ولاولادك
فكر. إبحث. ازرع. إصنع   كل مجاهد ح ينول أمله
ربنا موش ح يضيع أبداً   أجر مكافح يتقن عمله
إخلق. جدد. انتج. صدر   خلي بلادك تقوى وتكبر
قوم بإيمان وبروح وضمير   دوس على كل الصعب وسير

(من «قوم بايمان»، كلمات محمد عبد الوهاب)

تلك التي توازي السياسة الخارجية المصرية وتُكمِّلها[11]. لقد بقي تمجيد جمال عبد الناصر محوراً ولازمةً في هذا الضرب من الغناء الكلثومي: «فمن عصر منيا/إلى عصر عمرو/ ومن عصر عمرو/لعصر جمال»[12]، وصولاً إلى تلك «المنجزات» كما درجت على تعدادها أجهزة النظام التوتاليتاري[13]، من دون أن تتردد في سرد قصة بناء السد العالي «حين ألوى بعهده مُقرض المال/وصدّ الصديق عنا

(١١) غنّت لبغداد والسودان والكويت في مراحل مباركة الناصريات للسياسات المتبعة في هذه العواصم، والبلدان. كما غنّت لـ «الثوار/في القدس في بيسان في الأغوار» حين كان تحرير فلسطين مادة إيديولوجيّة ناصريّة.

(١٢) أو بعيد رحيله

والدنا جمال عبد الناصر:

الحزن مرسوم على الغيوم والاشجار والستائر
وانت.. سافرت ولم تسافر
فانت في رائحة الأرض، وفي تفتح الأزهار
في صوت كل موجة، وصوت كل طائر
في كتب الأطفال، في الحروف والدفاتر
في خضرة العيون.. وارتعاشة الأساور
في صدر كل مؤمن وسيف كل ثائر
عندي خطاب عاجل إليك

ولا تغفل قصيدة نزار قبّاني أيّاها ذكر الوصيّة بـ:

أن نحفظ الميثاق، ونحفظ الثورة ....

(١٣) وها هو يبني بحرية دعائم آماله المشرقه
بسد منيع عجيب البناء يبث الرخاء ويوحي الثقه
فأرزاق أبنائه حرة وحرية آرائه المطلقه
وليس لهم سيد أو مسود فكل سواء بلا تفرقه
....
بقوميتي واشتراكيتي بنبض العروبة في أمتي

ومالا»[١٤]، وسرد وقائع حرب ١٩٥٦ كما تنقلها الرواية الرسمية المصرية[١٥]، وقبلها تفاصيل محاولة اغتيال جمال عبد الناصر[١٦].

لقد انقلب الإنكسار الصوفي أمام الله ونبيه، كما عهدناه في الأغاني الدينية، إنكساراً شعبوياً رخيصاً أمام عبد الناصر في الأغاني السياسية، بحيث أضحت أمّ كلثوم مجرد «حكواتية» تُعيد وتُعمّم قول النظام الذي جُعِلَ إلى حدّ بعيد قول المجتمع.

وكما يمكن أن نلاحظ من الاستشهادات التي وردت أعلاه، فإنَّ الأغاني السياسية (الناصرية حصراً) جافت الأغنية الكلثومية المعهودة في واحدة أساسية من سماتها، هي فقدان الدلالات. ففي هذا اللون من غنائها ظهر إفراط دلالي لا يكتفي بشدها من عليائها إلى الأرض، بل يهبط بها إلى القول العام المهرجاني أو الشعاراتي.

وموقعها المذكور الذي جعلها واحداً من أجهزة الدولة التوتاليتارية الناصرية، ميّز غناءها الناصري عن غنائها السياسي السابق على نشأة

(١٤) مع هذا لم تشترك أمّ كلثوم مع سائر المغنين المصريين بمن فيهم محمد عبد الوهاب، الذين غنّوا جماعيّاً أغنية «وطني حبيبي الوطن الأكبر» الشهيرة.

(١٥) تلات أمم يا بور سعيد متقدمه
بدبابات وطيارات تملا السما
ما اتقدموش من بور سعيد ولا قدم
الأوّله داخل البلاد مستعمره — والتانية بعد الانكسار متجبره
والتالته على العرب متأجره

(١٦) طلقات عديدة سمعناها — أخذت قلوبنا وياها
كانت ياما أطولها — عدّينا واحدة والتانية
لحد تمانية

التوتاليتارية. صحيح أنها غنّت للملك فاروق[١٧]، وقبل ذلك رثت سعد زغلول بقصيدة لأحمد رامي، وتغنّت ببلدها في «مصر تتحدث عن نفسها» لحافظ إبراهيم، ونادت بالجلاء مُنشدة قصيدة أحمد شوقي الشهيرة «وما نيل المطالب بالتمني». إلا أن هذه الأغاني جمعت بين احتفالية مناسبات (عيد ميلاد، عيد جلوس، رثاء، تأسيس الجامعة العربية إلخ.) وبين بلاغية عربية عبّرت عن نفسها باعتماد الفصحى في الغالبية الساحقة من القصائد المغناة.

وفي المقابل باتت الأغنية الناصرية أغنية موقف سياسي تفصيلي تحملها لغة شديدة العامية، على ما رأينا في بعض العيّنات، الأمر الذي نعود لاحقاً إلى بعض معانيه ودلالاته.

بهذا المعنى لم يكن من المُصادِفِ أن تتحوّل أمّ كلثوم في عهد عبد الناصر تحديداً، وهو الذي كان «مُعجباً عظيماً بها»[١٨]، إلى مُغنية بلا مُنافس، كمنيرة المهدية وفتحية أحمد وأسمهان في العهد الملكي، وأن تصير في الآن نفسه مغنية «الشعب» كله.

(١٧) من عيد الدهر لأحمد شوقي مثلاً:

الملك بين يديك في إقباله	عوّذت ملكك بالنبي وآله
حر وأنت الحر في تاريخه	سمح وانت السمح في إقباله
يفديك نصرانيه بصليبه	والمنتمي (لمحمد) بهلاله
يجدون دولتك التي سعدوا بها	من رحمة المولى ومن أفضاله
ملك تشاطره ميامن حاله	وترى بإذن الله حسن مآله
فكأنك الفاروق في كرسيه	نعمت شعوب الأرض تحت ظلاله

كما غنّت لفاروق «لاح نور الفجر في عيد الجلوس» و«ميلاد الملك» من شعر أحمد رامي.

(١٨) Ahmad Ubaydli, Umm Kulthum..., op. cit., p. 213.

فلقد أنشأ النظام المذكور «توحيداً» في الأذواق والرغبات، كانت الثقافة (واللغة) في طليعة ضحاياه، ففرضت العروبية الشعبوية نفسها ثقافياً وتربوياً على نحو قسري صارم. وهكذا أُلغيت حقب تاريخية بأكملها بما فيها ستة قرون من التاريخ القبطي ومرحلة ١٩١٩ ـ ١٩٥٢ التي شهدت بحسب الكاتب اليساري أنور عبد الملك «سيادة الاتجاه الليبرالي والإنساني للوفد»(١٩).

ولم تتردد الحكومة العسكرية منذ أواسط الخمسينات في رفض «كلّ الثقافة والقيم الغربية التي شجبتها بسبب إمبرياليتها. ووضعت علامة اتهام، منذ أزمة السويس، على كامل المساهمة التي كانت لفرنسا وإنكلترا ـ وهي أساس العلاقات بين أوروبا ومصر منذ بونابرت ومحمد علي». وبذريعة ما اسمي بـ «العدوان الثلاثي» تمت تصفية حساب واسعة مع «الجزء الأكبر من مُدرِّسي مصر وصحافييها وكتّابها ومفكريها وفنانيها ومحاميها وديبلوماسييها»(٢٠).

وفيما حُصرت الثقافة المصرية في مصادرها الداخلية، مقطوعةً عن الامدادات الخارجية والأكاديمية والإبداعية، استمر التدفق الريفي على المدن بوتائر زادها الجاذب الوهمي للتصنيع ارتفاعاً(٢١)، كما استمرت المعدلات المرتفعة للتناسل بما رفع مجموع عدد السكان المصريين من أقل من ٢٦ مليون شخص في ١٩٦٠ إلى أكثر من ٣٢ مليوناً في

(١٩) Anouar Abdel-Malek, Egypt: Military Society, Vintage books, New York, 1968, p. 260-262.

(٢٠) ibid., p. 213.

(٢١) بين ١٩٦٠ و١٩٨٠ انخفضت نسبة العاملين المصريين في الزراعة من أصل إجمالي قوة العمل، من ٥٨ إلى ٥٠ بالمئة وارتفعت نسبة العاملين في الصناعة من ١٢ إلى ٣٠٪. انظر: G. Blake, J. Dewdney, J. Mitchell, The cambridge atlas of the Middle East and North Africa, Cambridge University press, 1987, p. 55.

١٩٧٠[٢٢].

لقد شكلّت الناصرية نكسة للمدينة الكوزموبوليتية التي رهصت بها قاهرة العشرينات والثلاثينات ـ تلك القاهرة التي أرادت أمّ كلثوم أن تنتقم منها وتتغلب عليها وعلى قيمها. وبهذا، ومن خلال تكييفه للخريطتين الاجتماعية والثقافية، كان النظام التوتاليتاري يُعيد إنتاج شروط الإزدهار الكلثومي في صورة موسعة.

ولئن أدت الأغنية السياسية الدور التعبوي المباشر في خدمة النظام المذكور، فإن الدور الأهم هو ما أدته الأغنية العاطفية الطويلة التي برعت بها أمّ كلثوم وحدها من دون سائر المغنيين والمغنيات.

فالنسج المنمنم حول الذات، كما سبقت الإشارة إليه، استحال مع الأغنية الطويلة نُصْباً كلامياً وشعورياً[٢٣] تصحّ فيه السمات التي تصح في النُصُب والتماثيل لجهة دمج «الشعب» وخلق وعي شامل وجمعي[٢٤]. وفي وسع «نُصْب» كهذا أن يوفر لهؤلاء البشر المفتتين،

(٢٢) ibid., p. 46.

(٢٣) فالجموع «لا تحكم في أمورها وشؤونها عينيها أو أذنيها، بل تَكِلُ حكمها إلى مخيلتها التي يفتنها ما هو شامل ومتماسك في آن».
من عرض وضاح شرارة لعمل حنة ارندت «أصول التوتاليتارية» في: و. ش.، تعبير الصور، المركز الثقافي العربي، نيسان ١٩٩٠، ص ٥٥٩.

(٢٤) النصب، بحسب تعريف لفعاليتها السياسية والإيديولوجية، هي «التعبير عن الحاجات الثقافية العليا للإنسان. فهي مطالبة بأن تلبي الطلب الأبدي عند الناس لترجمة قوتهم الجماعية إلى رموز. وأكثر النصب حيوية هي تلك التي تعبر عن شعور وتفكير هذه القوة الجماعية ـ الشعب. لقد كان لكل حقبة منقضية تشكلت فيها حياة ثنائية فعلية، أن امتلكت القوة والطاقة على خلق هذه الرموز. فالنصب، بالتالي، لا تكون ممكنة إلا في المراحل التي تشهد ظهور وعي موحد وثقافة موحدة
انظر J.L. Sert, F. Leger, S. Gideon, Nine points on monumentalism,

المتباعدين في أصولهم، لحمة سحرية تردّهم إلى الماضي المُتَوَهَّم واحداً، من دون أن ينبثق أيّ رابطٍ فعلي بينهم، وأي رجوع إلى الواقع والتجربة بما يساهم في بلورة أيّ وعي عقلاني أو نقدي.

إلا أن الكلام، لا الحجر أو الأسمنت أو الحديد، هو مادة هذا النُصْب[25].

فاللغة العربية التي احالتها الناصرية، بعد «تطهيرها» الحياة الثقافية، حكياً عامياً فحسب، أضحت عنصر القوة الأساسية لنظام يعوزه التماسك الإيديولوجي أو الجهازيّ. فبينما حلّ صالح جودت محل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وحلّ لطفي الخولي ومحمد عودة ويوسف إدريس محل طه حسين وعباس العقاد، لم يستطع عبد الناصر أن يكون هتلر أو تشاوتشيسكو، أو حَتّى، بهذا المعنى، صدام حسين.

لقد افتقدت القومية العربية الناصرية، التي هُزمت خلال ساعات في ١٩٦٧، ما امتلكته قوميات الزعماء المذكورين والقدرات الموضوعة في عهدتهم، فاقتصرت على كونها إيديولوجية «المسلم الفقير»[26] التي تقف حدودها عند حدود قولها ونطقها وتردادها[27]. ولم يختلف المثقف المصري، بعد القحط الذي أنزلته الناصرية

= The Harword Architecture Review, IV, Spring 1984, MIT press, p. 62-63.

(٢٥) ليس قليل الدلالة أن الكلاميات والصوتيات لعبت دوراً هائل التأثير في تركيب الناصرية ومسارها: خطب عبد الناصر، تعليقات أحمد سعيد، أمّ كلثوم، الترانزيستور.

(٢٦) التعبير للكاتب والسياسي اللبناني منح الصلح.

(٢٧) حول الكلام وحدوده التنفيسية عند العرب، انظر: Raphaël Patai, The Arab Mind, op. cit., p. 64.

بالثقافة المصرية، عن هذه النُصْبِيَّة الشعبوية العامة ممّا حَمَل مثقفاً لبنانياً زار القاهرة على ملاحظة أن «الكتّاب والمفكرين والفنانين» المصريين يتميزون «بالطلاقة الكلامية» و«بَمَلَكةِ الكلام والنكتة»، وأن «صُوَرَهم واستعاراتهم وتعابيرهم ومحطّات كلامهم وصيغ انفعالهم وطرائف سردهم لا تتميّز عن تلك التي للعامة». كذلك فهم لا «يختلفون جوهرياً عن أهل السوق والحارة، عن المِكْوَجي والسائق والبواب والخادمة. [. . .]. جميعهم يستمدون من مخزون كلامي متحرك متجدد يشترك فيه الكلّ، وجميعهم يتكلمون بلغة دارجة مُرَصَّعة أقرب إلى التُّحف الكلاميّة» لا يقطع صاحب الوصف في نِسْبَتِها بل يُمسِكُ عليه حدسه به متذرعاً بأنه «لا [يـ] عرف إذا كانت الحارة والسوق، وربما الريف البعيد، موطن هذه اللغة الدارجة»[٢٨].

ولأنه كذلك، فالناس هم الناس: «جماهير» و«حشود». يُنَصَّبون أحياناً ذاتاً للتاريخ، كما حين يُناشَدون وَيَتَوسَّل بهم الخطاب القومي موضوعاً يَتَقوَّم به، وُيزجُّ بهم دوماً، من حيث هم مَدَدُهُ، في البؤس والكبت والحروب[٢٩].

ومن ثَمَّ يَتَمَهَّد لأمّ كلثوم أن تَتَرَجَّح بين التعالي على الناس ومُفَارَقَتِهِم مُطِلَّةً عليهم من عَليَاءِ مُفارقَتِها إيَّاهم وبين النطقِ بلسانِ حالهم وما تحته ـ أن تَتَرَجَّح، أعني، بين كونها بنتاً من بنات النبي وموظفة رهنَ سياسة الزعيم.

(٢٨) عباس بيضون في صحيفة «الحياة» في ١٩٨٨/١٢/١٦ الذي يضيف «ما يقلق في هذا الاتجاه، تجنب هذه اللغة المأثورة للثقافة، التي تترك في العادة لإنشاء محنط (. . .) وكأن الفن على الطرف الآخر من الفكر».

(٢٩) يتكرر هذا الإزدواج في كل الكتابات القومية التي تمجد الأمة والشعب بما لا يترك فسحة لزعيم، وتمجد الزعيم بما لا يترك فسحة لكرامة شخصية.

ليسَ اتِّفاقاً ولا صدفةً أنْ تحوَّلت أمّ كلثوم في عهدِ عبد الناصر إلى مُغَنِّيةٍ بلا منافس وأنْ صارت في الآن نفسِه مُغَنِّيَةَ «الشعبِ» كُلِّه.

فلقد أنشأ النظامُ الناصري توحيداً في الأذواقِ والرغباتِ نَكَبَ المدينةَ الكوسموبوليتيةَ التي راهنت بها قاهرةُ العشرينات والثلاثينات والأربعينات فضلاً عن «الثقافةِ» و«اللغةِ» وسواهما من مرافقِ الحياةِ العامة.

ففي تَكْييفه للخريطتين الاجتماعيَّةِ والثقافيَّةِ كان النظامُ الناصري يُنْتِجُ شروطَ الإزدهار الكلثوميّ على نِيَّةِ شعوب تَوَّاقةٍ إلى طفولتها وَسْطَ عالم هاربٍ من معناهُ ودلالاتِه يستعيضُ بـ«الخلودِ» و«الأصالةِ» عن مُدُنٍ لا تزالُ تسكُنُها القُرَى، واجتماعٍ وسياسةٍ لا يزالان دِيناً.

وَإذْ كان النظامُ المذكورُ يفعلُ ذلك فعلى نَحْو تَمَهَّدَ معه لأمّ كلثوم أنْ تَتَرَجَّحَ بينَ التعالي على الناسِ ومُفَارَقَتِهم مُطِلَّةً عليهم من عَلْيَاءِ مُفارقَتِها إيَّاهم وبين النطقِ بلسانِ حَالِهم وما تَحْتَهُ - أنْ تَتَرَجَّحَ بينَ كونِها بنتاً من بناتِ النبيّ وموظفةً رَهْنَ سياسةِ الزعيم.

صورة الغلاف: ام كلثوم في سينما ريفولي ببيروت (١٩٦٤)